

Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze

Heinrich Laube, Alexander von Wellen

Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte.
Band 8.

Theaterkritiken
und
dramaturgische Aufsätze

von

Heinrich Laube.

Gesammelt, ausgewählt und mit Einleitung und Anmerkungen
versehen von

Alexander von Weilen.

Band 2.

Berlin
Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte
1906.



Heinrich Laube.

Nach einer Zeichnung von Kriehuber (1848)

Theaterkritiken
und
dramaturgische Aufsätze

von

Heinrich Laube.

Gesammelt, ausgewählt und mit Einleitung und Anmerkungen
versehen von

Alexander von Weilen.

Band 2.

Mit Heinrich Laubes Porträt nach Kriehuber (1848) und einem Altersbild.

Berlin
Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte
1906.

Jacob Minor

zugeeignet


Laube.

Inhalts-Verzeichnis

B. Abhandlungen.

C. Charakteristiken.

Die mit * bezeichneten Artikel sind aus Laubes handschriftlichem Nachlaß.

B

Abhandlungen

39) Neuer Shakespeare.

Außer der neuen deutschen Ausgabe Shakespeares von Moritz Rapp und Adalbert Keller hat auch Simrock eine solche begonnen, und zwar ist von ihm der Macbeth mit gegenüber gedrucktem englischen Texte erschienen. Ueber die Rapp- und Kellersche Uebersetzung habe ich schon früher einige empfehlende Worte gesagt; hier will ich nun näher darauf eingehen, und die Shakespeare-Frage zur einleitenden für das neue Theater machen, welches sich in unserem Vaterlande bilden zu wollen scheint . . .

Diese neuen Uebersetzungen enthalten auch tiefere Neuerungen und führen uns zu solchen, oder veranlassen uns doch, Dinge auszusprechen, die jeder Kundige längst empfunden, aber aus Pietät nicht ausgesprochen hat. Es ist immer derselbe Gang: erst müssen die Besten all ihr bestes Lob daran setzen, um Anerkennung für ein großes Genie zu erzwingen, wie dies Lessing und Goethe in betreff Shakespeares tun mußten. Dann greift endlich die Masse wahllos zu, die Feier wird Phrase, und es wird eine unbefangene Kritik von der befangenen Menge eben so erschwert, als früher die Anerkennung des großen Genies durch die im Herkömmlichen befangene Menge erschwert gewesen war. Goethe selbst muß dann rufen: „Shakespeare und kein Ende!", und selbst Goethes Ruf verhallt.

Rapp zeigt sich vorurteilsfreier, als man von einem Manne erwartet, der sich die Behandlung eines Dichters zur Hauptaufgabe des Lebens gemacht hat. Gewöhnlich wird solche Hauptaufgabe unmerklich zur Neigung, alles, auch das Mißliche, an dem erwählten Dichter zu verherrlichen, und sich den kleinen fehlerfreien Gott in ihm auszuarbeiten, dessen der poetisch geneigte Mensch immer bedürftig ist, und dies wurde der un-

verkennbare Uebelstand der Tieckschen Shakespeare-Erklärung. Ich meine damit nicht, daß Tieck den Shakespeare „unvergleichlich" nannte; denn diese Benennung hat auch jetzt noch ihre vollkommene Richtigkeit; aber ich meine, es sei nicht alles für alle Zeiten empfehlenswert am großen englischen Dichter, und ich meine, durch die Shakespeare-Erklärung in diesem Sinne habe Tieck und die Tiecksche Uebersetzungsschule, ihr Verdienst in Ehren! unserer dramatischen Literatur geschadet. Denn dadurch ist die Manier unserer jungen Dramatiker entstanden, alles in Shakespearescher Weise anzufangen, mit andern Worten: den Bau vom Dache aus zu beginnen.

Rapp spricht dies nicht aus und meint es wohl auch nicht in solcher Ausdehnung, er beklagt nur, „daß die fast übertriebene Forschung je zuweilen bis auf das Extrem einer baroden und paradoxen Deutung der einfachen Worte des Textes geführt habe", und daß die Unbefangenheit des Stücks hie und da zu fehlen scheine.

Nur in einem Punkte scheidet er sich völlig. „Wenn es geschehen kann", sagt er, „daß für die Mehrzahl der Leser die schönste Szene, ja ein ganzes Stück durch einen oder einige lächerliche Verse entstellt und ihre Wirkung aufgehoben wird, so haben wir gewiß die Aufforderung, diesem Unglück nach Kräften vorzubeugen . . . grelle Verstöße gegen das Kostüm seiner Stücke dürfte der Uebersetzer für einen deutschen Leser wohl zu mildern oder zu umgehn sich die Mühe geben, da wir jetzt, wo wir den Dichter längst kennen, uns an diesen Absonderlichkeiten nicht mehr ergötzen. Diese Absonderlichkeiten für einen besonderen Parfüm auszugeben, konnte eben nur einer in Manieriertheit ausartenden Teilnahme begegnen." — Rapp macht noch aufmerksam, Shakespeares Sprache sei nicht überall klassisch . . .

Schlegel betreffend, sagt Rapp sehr richtig, er sei ein Uebersetzer-Talent, „wie es in dieser Art unter uns, vielleicht auf der Erde schwerlich jemals glücklicher organisiert lebte für eine solche Arbeit: eine so reine Mitte zwischen rezeptivem und produktivem Vermögen, als hier allein erfordert wird." — „Hätte Schlegel seine zur Hälfte getane Arbeit zu Ende gebracht, so würde wohl schwerlich mehr ein Versuch geschehen, den Dichter weiter zu übersetzen . . ."

In alledem teile ich Rapps Meinung. Wenn er aber sagt, der Schlegel-Shakespeare sei in der Form so vollendet, daß er nicht nur für völlig original gelten könne, sondern sogar unsern einheimischen klassischen Werken in dieser Hinsicht die Klassizität streitig machen könne — so widerspreche ich ganz und gar, und widerspreche um so lauter, je mehr sich diese Meinung durch einseitiges Lob verbreitet hat. Es ist etwas ganz anderes, eine schwülstige Sprache klassisch übersetzt, und diese Uebersetzung eine klassische Sprache zu nennen. Die Sprache Shakespeares ist aber vorherrschend schwülstig, nicht bloß, weil dies überhaupt und heute noch englische Art ist, sondern weil sie dies zur Zeit der Königin Elisabeth in noch höherem Grade war, und weil Shakespeare eben um seines überschwellenden Reichtums willen ein Gott hätte sein müssen, unter solchen Umständen dem schwülstig gehäuften Ausdrucke zu entgehn. Freilich sind es meist Perlen und ewige Blumen, aus denen diese Wülste zusammengesetzt sind, aber Wülste bleiben es, und unter Blumen erstickt zu werden, bleibt auch Sterben. Unserm Begriffe von klassischem Ausdrucke, wie wir ihn, dem deutschen Genius sei's ewig gedankt!, durch Schiller und Goethe gewonnen haben, widerspricht dieser Schwulst durchaus. Es wäre unbegreiflich, daß wir dieses Hindernis noch immer gutgeheißen, ja nachgeahmt hätten, läge nicht eben ein Bedürfnis der Fremdenpreisung in unserm Wesen. Nur daß eine Abwechselung in dieses preisende Studium der Fremde gebracht worden ist, nur daß wir heute die Griechen, morgen die Franzosen, dann einmal Italiener und Spanier und mit besonders ruhigem Gewissen Engländer empfehlen, nur das ist unsere Hilfe. Eine Bildung und Uebung an fremden Mustern wird natürlich jeder hochstrebenden Nation unerläßlich sein, aber wie selbständig man dabei bleiben könne, zeigen uns Engländer und Franzosen. In den letzten Jahrhunderten haben wir geradezu durch ein Schaukelsystem zwischen französischem und englischem Geschmacke einen eigenen zu erringen getrachtet, und weil die Reaktion gegen den französischen in der Mitte des vergangenen Jahrhunderts unerläßlich und von unsern tüchtigsten Männern empfohlen wurde, so haben wir diese Reaktion über das Gleichmaß hinaus, ja über den Rat jener tüchtigen Männer selbst hinaus krampfhaft festgehalten und sind namentlich in unserm dramatischen Glaubensbekenntnis fehlerhaft englisch geworden. Umsonst warnte

am Ende Goethe selbst, er ward nicht mehr gehört, ja, was noch mehr sagen will, er hatte in seiner „Natürlichen Tochter" selbst das Maß klassischer Oekonomie verloren, hatte mit hemmenden trocknen Sätzen seinen klassischen Ausdruck überladen, und Schlegel nannte, um das Maß übervoll zu machen, dies der Vorlesung widerstrebendste Stück: „marmorglatt"!

Unter solchen Umständen ward Shakespearomanie unvermeidlich, und wenn die armen Schauspieler, welche heute die melodisch fließende Sprache der Maria Stuart, der Jungfrau, des Wallenstein, des Tasso, der Iphigenie zu unserer Zufriedenheit vorgetragen, morgen über die Sprache des König Lear bis zur Sinnlosigkeit stolperten, so empfanden sie diesen Fehler unsers Geschmacks am schmerzlichsten, denn sie mußten büßen für das, was nicht allein ihre Schuld war.

Merkwürdig, daß uns nicht längst ein aufmerksamer Blick auf die herrschenden Eigenschaften der Engländer stutzig und einsichtig gemacht hat! Unter ihren vortrefflichen Eigenschaften, deren sie in der Tat außerordentlich viel haben, hat da schon jemand die Schönheit künstlerischer Form entdeckt? Solid, umsichtig, tief, mächtig sind sie, aber in schöner Fassung hat sich der tüchtige Sohn Albions nie ausgezeichnet. Weder große Maler, noch große Bildhauer, noch große Musiker sind aus ihrer Mitte hervorgegangen, die Grazie allein fehlt an ihrer Wiege, und bei näherem Eingehen in die Darstellung Shakespearescher Stücke wird sich uns aufdrängen, daß es ihm gar nicht um eine fein abgemessene Form der inneren Raumverhältnisse eines Stückes zu tun war, sondern um eine reiche, mannigfaltige Anhäufung von Gedanken, Beziehungen, Verhältnissen, Charakteren und Handlungen, die in vielen Einzelheiten und gewiß im ganzen ein grandioses dramatisches Ereignis bilden sollten und bilden, deren Oekonomie und Harmonie im einzelnen ihn aber wenig kümmerte. Glücklicherweise war es so. Er wäre sonst schwerlich der Schöpfer modernen Dramas geworden, wenn er, in anstrengender Schöpfung des Ganzen begriffen, auch die innere Ausbildung der Teile hätte bedenken sollen. Nur Gott schafft die Welt im Großen und Kleinen in einer Tat. Ist es nun nicht ein eigentlich undankbarer Preis, der innerlich tote Ruhm, welchen wir Shakespeare darbringen, indem wir nach mehr denn zwei Jahrhunderten über sein modernes Drama nichts zu sagen wissen, als: O, wie vollkommen ist es, und

wehe dem, der daran ändern möchte! Erröten wir nicht vor ihm? Stellen wir uns denn nicht vor, daß er die hohe Stirn in zürnende Falten ziehen würde, wenn er in unsere Schauspielhäuser träte und seine Stücke dargestellt sähe im ewigen Hin- und Wiederfliegen der Kulissen und Vorhänge, in einer Zerstückelung, die allen Eindruck stört? Stellen wir uns nicht vor, daß er sagen würde: Klägliches Geschlecht! Haben Euch Jahrhunderte nicht so viel gewährt, meine Umrisse, die ich für ein noch nicht bestehendes Theater schrieb, auszufüllen und zusammenzudrängen?

Ich für meine Person muß gestehen, daß ich mich immer schon nach dem Geiste des großen Mannes umblicke, wenn ich solche in Fetzen fliegende Darstellung eines seiner großen Stücke sehe. Tieck muß auch solch eine Regung empfunden haben, als er auf den barbarischen Einfall gekommen ist, wir sollten die Stücke so geben, wie sie auf dem altenglischen Theater gegeben worden sind. Diesem Einfalle ganz entsprechend wäre es, wenn man uns in Entrüstung über unsere geschmacklosen Fracks anraten wollte, wieder zu Bärenfellen und nackten Beinen zurückzukehren. Eine geschichtliche Welt der Bildung rückwärts überspringen wollen, ist immer ein Zeichen ohnmächtiger Verzweiflung. Und unsere Welt der Szenerie ist eine der Bildung, wenn sie auch mancherlei Fehlgänge gemacht haben mag. Eine Reform darin mag ratsam sein, aber eine Vernichtung gleicht dem revolutionären Vorschlage, die Bibliotheken zu verbrennen, weil sie zu bloß toter Gelehrsamkeit verhelfen.

Und wie war denn die Shakespearesche Szenerie? Rapp sagt uns: „sie war bekanntlich ohne alles, was wir Dekoration nennen; die Schauspieler traten in einen Saal oder Hofraum zwischen die Zuschauer auf einem engumgrenzten Raum, und hatten mehr zu deklamieren, als zu agieren." Dazu gehörte wahrscheinlich ein kleines und gebildetes Publikum, welches unter solchen, auf Täuschung der Sinne nirgends ausgehenden Umständen dem raschen Orts- und Zeitwechsel behende folgte, und von unsern Ansprüchen auf Form und Illusion nichts wußte. Daraus ergibt sich, und Rapp sagt, es sei bekannt, daß die Szeneneinteilung in unserm Shakespeare eigentlich nicht von ihm herrühre, „da seine Bühne nichts Analoges hat". Zwar ist außer Zweifel, daß die durchgängige Einteilung in fünf Akte seinen Stücken wesentlich und angeboren ist; nicht so ist es aber

mit den Szenen. Wie man in den alten Dichtern nach dem Abtreten aller Personen einen Akt beginnt, so haben sich die späteren Editoren Shakespeares bemüht, jedesmal, wenn die Bühne leer wird, eine neue Szene zu nennen und den etwa passenden Schauplatz anzugeben. Diese Teilungen sind aber mit großer Nachlässigkeit gemacht worden. Wenn man ein Shakespearesches Stück in dieser Hinsicht mit Aufmerksamkeit liest, so erkennt man leicht, daß der Dichter sich immer eine bestimmte Lokalität denkt, worin seine Personen stehen; da er aber äußerlich an keine Maschinerie gebunden war, so erlaubt er sich die keckſten und oft rascheſten Ortswechsel, die häufig von unsern Editoren ganz übersehen worden, weil sie keineswegs immer an das Abtreten der Personen gebunden sind.

Kurz, er ist der Meinung, es sei noch gar nichts dafür geschehen, den Shakespeare nach unserer Weise mit Gründlichkeit in Szene zu setzen, und er will nun mit der so vervollkommneten Maschinerie noch größeren Wechsel zuwege gebracht sehen. Die Wiener Zauberstücke würden auf diesem Wege nichts voraus behalten, und dies alles ist ein einleuchtender Beweis, daß auf dem Wege bloßer Uebertragung der große Dichter unrettbar unserer Bühne verloren gehen würde. Wie denn die Repertoire jetzt schon auf eine betrübliche Weise zeigen, daß die Darstellung Shakespearescher Stücke auf unsern Bühnen immer seltener wird. Die gedankenlose Redensart, es liege dies lediglich an den Direktionen, haben wir hinter uns! Die Direktionen geben, was sie können, sobald es zahlreichen Zuspruch findet. Die Personenhäufung aber und die Zersplitterung des Interesses durch Sprünge in Zeit und Raum sind dem erquicklichen Eindrucke von Tage zu Tage nachteiliger, seit wir die größere Wirkung zusammengedrängter Aktion kennen gelernt haben. Und so zieht man ein schwächeres, aber künstlerisch geordnetes Stück mehr und mehr dem großsinnigen Shakespeare vor. Es ist da nur eine Rettung möglich, und sie ist ratsam, da der ursprüngliche Shakespeare vollständig für die Lektüre überliefert ist: Talente müssen die Shakespeareschen Stücke für unsere Bühne zurichten. Ja zurichten! ruft man entrüstet. Zurichten. Die Gegenwart hat recht für sich, und Shakespeare am ersten würde uns darin recht geben. Wenn Autoritäten beschwichtigen können, so kann Schiller und Goethe angeführt werden. Sie hatten dasselbe vor für das Weimarsche Theater,

sie gingen mit Entschlossenheit daran, und Schiller, als der größere Praktiker im Drama, verfuhr am radikalsten. Die Hauptgesichtspunkte werden sein müssen: die Personenzahl zu verringern, die Szenen im Raum einander näher zu bringen und die überhäufte Sprache zu vereinfachen. Die lange Zeitfolge, ein Grundfehler englischer Dramen, welche diese Eigenschaft der Erzählung hartnäckig beibehalten, wird nirgends ganz zu überwinden sein, da die Stücke meist auf Erzählungen beruhen, und eine langsame Entwickelung in der Zeit bedingen. Es ist indessen schon viel gewonnen, wenn nur jeder Akt eine ununterbrochene Zeitfolge darstellt. Bei Besprechung der einzelnen Stücke, die später folgen soll, wird sich Gelegenheit zur Erklärung bieten, warum ich ein Zurückgehen auf Aristotelische Einheiten für so notwendig erachte, und daß ich nicht Aristotelischer Autorität halber auf diesen alten Rat zurückkomme, sondern in der gewonnenen festen Ueberzeugung, es bedinge die größere oder geringere Einheit in Zeit, Raum und Handlung die größere oder geringere dramatische Wirkung.

Bei den einzelnen Stücken nun wird sich auch das Verdienst dieser neuen Bearbeitung ergeben. Sie zeigt schon an ihrer Stirn den Vorzug, daß sie produktiv zu sein trachtet und nicht um Buchstabentreue bekümmert ist. „Wer dem Shakespeare Vers für Vers deutsch nachfolgen will", sagt Rapp, „der hat nur zwei Wege, entweder sehr vieles fallen zu lassen, oder in einer Sprache zu sprechen, die so wenig deutsch ist, als das Original selbst; an beide Uebelstände habe Schlegel und Voß zuweilen gestreift." — Und doch soll Schlegels Uebersetzung unseren Originalklassikern gleich zu setzen sein! Wir sehen, daß dieser Bearbeiter das Bedürfnis einer Umarbeitung schon tiefer empfindet, als er ausdrückt und als er es in der Eigenschaft eines Uebersetzers ausdrücken konnte.

Ehe wir nun zu den neuen deutschen Stücken übergehen, welche mehr oder minder gerade das an Shakespeare nachahmen, was ich an Shakespeare umgearbeitet sehen möchte, möge noch ein Vorschlag Rapps zu äußerlicher Bühnenreform erwähnt werden, der meines Erachtens der Empfehlung und eines Versuchs wert ist. Er tadelt mit Recht die große, räumliche Ausdehnung unsrer Bühnen, welche nach Schlegels Behauptung für die italienische Oper eingerichtet worden sind, und welche die kleinen Gruppen im Schauspiele verschlingen und die Mimik beeinträch-

tigen. Der einzelne Mann verschwinde auf den weiten Brettern und erscheine mit seinem Gebärdenspiele nur als ein ärmlicher Gaukler. Dies führt ihn nun auf die Beleuchtung, und er sagt da ganz richtig, unsre Bühnen würden „höchst widersinnig fast von allen Seiten, zumal aber von unten und hinten beleuchtet“ . . .

---

40) Eugène Scribe und unser Lustspiel.

Hier ist das Verhältnis ganz und gar anders, als wir's zwischen Shakespeare und uns gefunden haben. Es ist geradezu umgekehrt. Unsere innere poetische Neigung harmoniert mit dem Engländer und harmoniert nicht mit dem Franzosen. Der englische Formgeschmack wird uns mehr und mehr ungenießbar, der französische ist prompt, sauber, verlockend, und mußte deshalb in dem leichtsinnigen Spiel der Täuschung, im Lustspiele, die Oberhand gewinnen. Selbst daß er leichtsinnig genannt werden darf und daß er dem Vorwurf der Oberflächlichkeit sich nicht entziehen kann, selbst das hinderte nicht seine bei uns eindringende Uebermacht. Er hat sich des Repertoires und des Publikums bemächtigt, trotz der Kritik, besonders auch, weil England und wir selbst im heitern Schauspiele mit Unfruchtbarkeit geschlagen zu sein scheinen.

Eine so fein gebildete Form, wie die des französischen Lustspiels, läßt sich auch nimmermehr mit der bloßen Verneinung seitens der Kritik abweisen. Der tägliche Erfolg zeigt dies spöttisch genug. Ein Erfolg ist nur möglich und kann nur günstig sein für unsere Nation und Literatur, wenn wir das Wertvolle französischer Form, so weit es unabhängig von einer uns widerstrebenden Nationalität, für uns, für einen uns gemäßen Inhalt gewinnen. Zu dem Ende ist es nötig, das Haupttalent der Franzosen unbefangen zu betrachten, unabhängig von unseren kritischen Vorurteilen zu zergliedern.

Es ist bekannt, daß die Lustspiele Scribes auf unserem Theater da überall mit günstigem Erfolge aufgeführt werden, wo ein gebildetes Publikum den Ton angibt, und daß wir dieser Gattung von Lustspielen kein einheimisches Talent an die Seite zu stellen haben. Es ist ebenso bekannt, daß unsere Journalkritik durchgängig kurzen Prozeß macht mit Scribes Lustspielen, und sie unmoralisch, oder seelenlos, oder gar Pup-

penkomödie nennt. Daß es immer ein übles Zeichen ist, wenn die Kritik so grell dem günstigen Erfolge beim gebildeten Publikum gegenübersteht, wollen wir zunächst beiseite lassen. Wenn wir die Entstehungsweise dieser Lustspiele, den inneren Organismus haben, wird sich uns von selbst eine Erklärung aufdrängen.

Scribe hat erstaunlich viel Stücke geschrieben, und ist sehr reich dabei geworden. An diese beiden Merkmale hängt man sich besonders gern, um ihn herabzusetzen. Und man hat eine gewisse Berechtigung dazu: Wer so viel produziert, kann schwerlich seinen ganzen inneren Menschen dafür in Anspruch nehmen. Der innere Mensch ist so mannigfaltig und so fein organisiert, daß ein so rastloses Rütteln desselben ihn in Unordnung bringen oder abstumpfen müßte. Es hat aber mit dem französischen Lustspiele eine andere Bewandtnis, als unsere Kritik gewöhnlich voraussetzt. Das französische Lustspiel heutiger Zeit — und das werfen auch französische Kritiker, welche Molière über alles setzen, Scribe vor — sucht seine Hauptwirkung in der Komposition und nicht in den Charakteren. Mit einer spannend geführten Intrige ist es des Erfolges gewiß, mit einer ausführlichen Entwickelung der Charaktere ist es des Erfolges nicht gewiß, wenigstens kann man sich darauf verlassen, daß ein Molièresches Stück, heute geschrieben und ohne Molières Namen aufgeführt, keinen günstigen Erfolg haben würde. Lebensweise und Kunst hängen zusammen wie Stamm und Zweig, und diejenigen, welche stets auf einen früheren Geschmack zurückweisen und davon die Produktion geleitet sehen wollen, bringen niemals eine, die Zeit bewegende, das heißt, eine jemals lebendige Produktion zustande. All' diese Kommentatoren und Kritiker sind heilsame Warnungstafeln am Wege, man soll sie alle lesen, um nicht in schon bekannte Abgründe zu fallen, aber, wenn man nicht einen eigenen Weg zu gehen weiß, wenn man sie als positive Wegweiser benutzen will, dann gerät man sicherlich in die hundertfachen Waldesdickungen der Theorie, wo die Nation und eine Wirkung auf die Nation nimmermehr zu finden ist, und wo man, wenn das Glück es will, von einem aparten Literarhistoriker aufgefunden wird, der dann eine Rarität aus diesem Funde machen muß, um sich seinen eigenen Weg wertvoll zu machen. Oder erinnert sich hierbei nicht jedermann der hundert Talente und Dramen, welche uns

seit einem halben Jahrhundert angepriesen werden, und von denen man nicht ein einziges findet in der Literatur, welche die Nation wirklich interessiert?!

Es wäre also mehr als Torheit, in das undankbare Geschrei gegen Scribe einzustimmen, namentlich in das bei uns, welches nicht einmal den zunächst wünschenswerten Punkt zu bezeichnen weiß. Dieser Punkt ist eben der, daß Scribe für eine interessante Handlung die Charaktere obenhin behandelt und gegen die Bedeutung des Inhalts gleichgültig ist; daß seine Stücke also dadurch die charaktervolle Bedeutung verlieren. Zu einiger Entschuldigung ist anzuführen, daß allerdings die Handlung eines Stückes die Hauptsache ist, sie allein gibt ihm Leben, Knochen, Muskeln, Haut, ja Herz, Lunge, Leber, selbst Blut, alles das zusammen macht noch kein Geschöpf, das Blut muß durch all dies gleichmäßig kreisen. Der Kreislauf des Blutes ist die Hauptbedingung. Unsere unreife Theaterkritik bekundet sich darin, daß sie immer damit anfängt, diese oder jene Tendenz zu fordern oder zu erörtern, daß sie dann über die Sprache sich eines sehr Breiten ergeht, wohl gar ein Stück bloß um seiner Sprache willen sehr lobenswert findet, dann die Gedanken einer sehr sorgfältigen Prüfung unterwirft, dann an die Charaktere mit vorgefaßten, vom Stück unabhängigen Meinungen geht, und zuletzt erst die Handlung, nicht aber die Handlung, wie sie im Organismus des Stücks sich darstellt, nein, die Handlung im allgemeinen, also eine ganz falsche betrachtet. Denn es kann ein Stück voll lebendiger Handlung sein, ohne daß man die Handlung wie einen Mantel abheben könnte. Diese Verkehrtheit der Folge macht unsere Kritik unfruchtbar und macht sie Scribeschen Stücken gegenüber vollkommen nichtig. Bei Scribe ist die Hauptbedingung nämlich der künstliche Entwickelungsgang der Handlung, und die letzte Bedingung, nämlich die Sprache, also Lebensblut und Kleidung, fast immer von größter Geschicklichkeit: aber Muskeln, Knochen, Symptome der einzelnen edlen innern Organe fehlen zum charakteristischen bedeutenden Leben. Weil nun unsere Kritik dabei all ihre Anhaltspunkte nicht findet, so erkennt sie auch das nicht, was wirklich da ist. Wie man den Wald vor Bäumen nicht sieht, so erkennt sie die Handlung nicht und sieht den Dialog nicht, einen höchst geistreichen Dialog, der voll anmutiger Wirkung ist, weil er genau aus den Verhältnissen der Handlung

erwächst, und nicht im Ungehörigen seine Reize sucht, Reize, welche, also gesucht, immer ausbleiben, Reize und Vorteile, welche unsern schönrednerischen Stücken zur Verwunderung von Autoren und Kritikern immer versagt werden.

Wie ist nun Scribe zu seinen Fehlern und Vorzügen gekommen, und was bedeuten uns diese Fehler und Vorzüge?

Er begann mit kleinen Stücken — wir beginnen immer mit großen! — und brachte diese dadurch zur Theaterwirkung, daß er sich stets einen Mitarbeiter für sein Stück suchte. Und zwar nahm er am liebsten ein recht robustes Erfindungstalent, welches Ueberfluß an starken Motiven und überraschenden Vorfällen besaß. Daß solch ein Talent kein Geschick für Bearbeitung der Stoffe, noch weniger für feine Ausarbeitung derselben hatte, das machte Scribe keinen Eintrag, denn dieses Geschick war eben sein Talent. Er machte nun mit seinem Kompagnon, wie man in Frankreich diese Gesellschaftsstücke — neun Zehnteil aller dortigen dramatischen Produktion — zu machen pflegt. Man bespricht den Stoff; der eine dreht ihn hierhin, der andere dreht ihn dorthin; man findet weder hier, noch dort eine erwünschte Wendung, und man geht auseinander, darüber nachzudenken. Bei neuer Zusammenkunft ist die Sache schon reifer, und man findet oft schon die Entwickelung, wie sie sich im ganzen darstellen soll. Der Ausarbeiter geht an die ersten Szenen, bis er am schwächer fließenden Quell verspürt, es sei ein neuer Zufluß nötig. Der andre, welcher den Anfang vorausgesetzt und bereits in die Folge sich vertieft hat, bringt diesen Zufluß. Er betrachtet das Fertige, setzt zu, wirft weg, schmückt und ändert, wie es sich für seine weitere Ausführung eignet, und wie es schon das Vorhandene voller und spannender machen kann, und so geht es fort. Bei Scribe frühzeitig in dem Stile, daß er der eigentliche Schreiber blieb, und der Kompagnon nur immer neues Material zu beschaffen hatte. So wurde er allmächtiger Herr und Meister an dem Boulevard-Theater le gymnase, welchem er all seine Stücke gab und welches mit diesen Stücken das ganze gebildete Paris anzog. Denn die kleine leichte Komödie ist allen Franzosen ein besonderer Liebling. Durch seinen offenen Verein mit aller Gattung erfindender Talente kam Scribe zu Stoffen und Formen, welche außer allem stereotypen Kreise lagen, welche aber eben deshalb dem wirklich lebendigen Sinne des Publikums ganz und gar

entsprachen, und welche deshalb die unmittelbarste Teilnahme fanden. Diese immerwährende Ergänzung literarischer Welt aus dem hundertfach bewegten Leben einer Nation wurde für ihn ein sehr wichtiger Lebensteil, und ist eine Empfehlung der Kompagnonautorschaft, welche von unserem literarischen Standpunkte fast in jedem Betracht getadelt werden muß. Die unerschöpflich neuen Gattungen von Stücken bilden dann auch, und zwar besonders am Gymnase, neue Genre-Schauspieler und stürzen die stereotypen Rollenfächer, in welchem so viele gute Schauspieler erstarren, welche ferner die Dramatiker lähmend beengen, und welche sich auch jetzt bei unserer noch so geringen neuen Produktion in Deutschland hemmend erweisen. Bouffé ist am Gymnase der berühmteste Repräsentant dafür geworden. Lachen und Weinen zu können in einem Atem, jung und alt sein zu können, Fächer in sich zu vereinigen mit künstlerischer Macht, und für jedes Fach einer vollständigen Hingebung fähig zu sein, dies ist das Resultat solch einer Theaterrevolution, deren Gefahr oberflächliche Vielspielerei und die grobe Färbung, deren Vorzug die immerwährend erneute Kräftigung des Schauspieltalentes an der natürlichen Wahrheit ist. Unsere besten Charakter-Schauspieler, Leute wie Seydelmann, Döring, und dem Vernehmen nach Grunert, sind darin unsern Dichtern und unserm Publikum vorausgeeilt, denn auch unser Publikum zeigt sich für solche Bereicherung, wenn sie nicht in ordinärer Anknüpfung sich darbietet, noch oft schwerfällig genug, und der falsch pathetische Deklamator ist des Erfolges gewöhnlich noch sicherer.

Scribe war in obigem Stile mächtig geworden, obwohl man allgemein sagte: er weiß ein Stück zwar am besten einzurichten, er schreibt den besten Dialog, aber er kann nicht allein und selbständig ein Stück machen. Da erschien plötzlich ein Stück von ihm, „Bertrand und Raton", und er war allein als Verfasser genannt. Alle Welt war erstaunt und lief hinzu, und das Stück machte vollständiges Glück. Mitten unter seinen fortentstehenden Kompagnonstücken folgte dann „Die Kameraderie", ebenfalls von ihm allein verfaßt, und hatte ebenfalls außerordentlich glücklichen Erfolg. In gleicher Art kamen und gelangen als selbständige Stücke: „Das Glas Wasser", „Der Ehrgeizige" (l'ambitieux), „Die Verleumdung" (la calomnie), „Fesseln" (une chaîne), und steht jetzt zu erwarten „General

Monk" oder „Gold und Eisen".*) Er hat also seine Schule gemacht, hieß es, und hat Erfindung und Komposition gelernt, das Talent ist auch in den höchsten, sonst nur der natürlichen Anlage zugeschriebenen Forderungen bildungsfähig. Dies ist es gewiß; und obwohl jetzt wieder die selbständige Originalschöpfung Scribes anders angesehen und in ihrer Selbständigkeit und Originalität angegriffen wird, so bleibt er doch ein unzweifelhaftes Beispiel dafür, daß auch in der Literatur praktische Uebung höhere Fähigkeiten entwickeln kann. Man will nämlich entdeckt haben, Scribe sei auch bei diesen Originalstücken nicht ganz selbständig gewesen, hier habe ihm dieser, dort habe ihm jener den Stoff zugetragen; hier habe Philarète Chasles das Glas Wasser erzählt, dort habe Brunswick Gold und Eisen erfunden. Müßig Geschwätz, all den Leuten nötig, welche jede Schöpfung so lang belästigt, bis sie nachgewiesen haben, daß sie daher und daher zusammengetragen und auf ganz natürlichem mittelmäßigem Wege entstanden sei. Nach solcher Entdeckung erst beruhigen sie sich, als ob sie nun getröstet wären für eigene Unfruchtbarkeit. Die Hilfsmittel liegen für alle Welt da, aber nur das Talent weiß damit zu schaffen. Tut's dem Shakespeare Eintrag, daß er alle seine wirksamen Stücke aus Novellenstoffen gebildet hat, und daß all diejenigen Stücke von ihm, welche nur noch für Literarhistoriker, Dramaturgen und Kommentatoren vorhanden sind, eines dauernd wirksamen Grundstoffes entbehren? Dafür haben auch die Franzosen, welche den Wert der Form so sehr zu schätzen wissen, die gehörige Gleichgültigkeit. Tausend Leute mögen gewußt haben, was mit dem Glase Wasser geschehen ist, aber nur Scribe hat gewußt, ein anmutiges Stück daraus zu machen.

Betrachten wir also unbekümmert darum die Uebelstände und Vorzüge der Scribeschen Stücke noch einmal in bezug zu unsern Anforderungen und zu unserm, der Fingerzeige noch gar oft bedürftigen Lustspiele. Scribe könnte sich an unserm Lustspielsinn, und wir können uns an Scribes Lustspielpraxis ergänzen. Er sorgt für neue geistreiche Intrige und vernach-

*) Der Artikel wurde vor Aufführung dieses letzten Stücks geschrieben, welches unter dem Titel „Der Sohn Cromwells" erschien und wenig Glück machte.

lässigt über der Handlung die Menschen. Wir machen es umgekehrt. Er wirkt auch bei uns, weil er den Hauptzweck eines Theaterstücks, die lockende Handlung, um jeden Preis im Auge behält. Wir wirken in unserm herkömmlichen Stile nur, wenn wir für mangelhaft interessierende Handlung das mehr und mehr verschwindende originale Bürgertum zu Trägern des Stückes machen. Ich erinnere an Blums „Gestrenge Herren“. Eigensinn ist für solche Bürgercharaktere der gemeinschaftliche Hauptzug, und wir sind dann gern geneigt, mancherlei Sorten des Eigensinns für gleichbedeutend mit mancherlei Charakteren hinzunehmen. Dabei unterstützen uns auch unsere Schauspieler am besten, dergleichen Stücke spielen sie besser, als alle anderen: sie stammen alle aus der Bürgerklasse, sie haben alle Jugenderinnerungen an Senatoren oder Kaufleute mit dreieckigem Hute, großem Stocke und harten Manieren, jede Derbheit, jede Wunderlichkeit ist angebracht, kurz, sie sind in nationalem Elemente, und diese Stücke sind bei uns dem wesentlichen nach allein national. Iffland, ein wenig modernisiert, würde noch jetzt im Theater von größerer Wirkung sein, als irgend ein anderer dramatischer Autor. Ich möchte gegen diese Gattung nicht im herkömmlichen, vornehmen Stile absprechen; zuerst müssen wir Wirkung machen, ehe von der feineren Wirkung die Rede sein kann, und die Wirkung mit unsern modernen Figuren ist viel schwerer, weil diese von Tag zu Tag mehr nivelliert werden und die Eigentümlichkeit verlieren mit dem Verluste der Zunftunterschiede, der originellen Provinzstädte und der durchgehends einfachen Lebensansicht und Moral alten Stiles. Wer sich aber in unserm Lustspiele modernen Stoffen zuwenden will — und wir können doch nicht mehr lange unsere Väter und Großväter als Bilder unserer Gegenwart darstellen — dem ist das Scribesche Hauptaugenmerk auf vorzugsweise Führung der Intrige unerläßlich. Die Nivellierung macht alle Verhältnisse entweder stumpfer oder feiner, sie vernichtet die stark entgegentretenden Unterschiede. Die Personen tun nicht mehr auffallende Schritte, die fürs Interesse unerläßliche Bewegung muß mehr als früher dem Ensemble mitgeteilt werden. Aus solchen Gründen sind die Stücke der Prinzessin Amalie ohne Perspektive für die Zukunft unseres Lustspiels: sie bewegen sich um einzelne persönliche Eigenheiten der mehr und mehr verschwindenden Bürgerwelt, und sind auch in dieser ge-

ringen Ausrüstung keinerlei Luxus des Talentes, aus welchem unvorhergesehener Weise eine weitere Entwickelung entstehen könnte. Wichtiger sind die Skizzen Bauernfelds, die nach moderner Charakteristik streben, aber in der Handlung und in deren Motiven und Bewegung noch zu dürftig sind. Voller, wenn auch gröberen Geschmacks ist „Dr. Wespe" von Benedix. Die Charakteristik ist noch karikaturartig, und die Seele des Stücks, wenn auch mit ernsthafter Bemerkung versehen, noch zu possenhaft, als daß ein eigentliches Lustspiel darin gefunden werden könnte. Aber das theatralische Talent, die angelegten Fäden für einen wirksamen Schluß zu handhaben, ist vorhanden, und das berechtigt uns zu Erwartungen. Kleinere Lustspiele von Feldmann, allerdings etwas dünn und in noch stärkerem Grade bloß Possen, verdienen auch Erwähnung, da zum Beispiel „Das Porträt der Geliebten" einen durchgreifend komischen ersten Akt hat. Ein Lustspiel auf modernem Grunde ist für uns außerordentlich schwer, weil in unserer strengeren Nation die freieren Lebensverhältnisse moderner Zeit nirgends als so bestehend und geltend anerkannt werden, wie in Frankreich. Scribe hat darin, ich will nicht sagen für die moralischen Bestandteile — denn diese sind uns eben zum Teil noch unmoralisch, weil sie außerhalb des geweihten Kreises der Gesellschaft liegen — aber für die Benutzung derselben im Lustspiele außerordentlich viel voraus. Paris gestattet seiner Gesellschaft erstaunliche Freiheit, er komponiert für Paris, und darf die freiesten gesellschaftlichen Voraussetzungen in seinen Motiven und Verhältnissen benutzen. Die dreisteste Gegenwart darf ihm beisteuern; bei uns aber ist das Hauptpublikum ein Provinzpublikum, und wir gestatten dem Lustspieldichter nicht Voraussetzungen und Verhältnisse, welche die Sittenpolizei nicht gestattet. Je mehr also das alte Kontrastleben der geschiedenen Stände involviert wird und doch die dreiste Freiheit neuer Verhältnisse von der Bühne ausgeschlossen ist, desto schwerer ist die Möglichkeit eines Lustspiels. Spannende Verwickelung des Stoffes und grelle Situationen sind zunächst das Einzige, was dem Autor als Erreichbares vorliegt. Vornehm theoretische Prätentionen können erst eintreten, wenn wir überhaupt einen Anfang haben; jetzt hemmen sie nur und sind in Wahrheit leer.

41) Nochmals „Gottsched und Gellert“.

Eine Entgegnung. An den Redakteur.

..... Es ist mir nur um eine Hauptsache zu tun, und dagegen habe ich eine motivierte Entgegnung aufzustellen. Gegen den Mißbrauch der Politik in meinem Drama, welchen Sie mir vorwerfen, ist meine Protestation gerichtet.

Ich habe mich stets gegen die unorganischen Phrasen über politische Freiheit erklärt, welche im Drama beiläufig und raketenartig aufsteigen und nach einem Effekt haschen, der außerhalb des charakteristischen Gedankenganges im Stücke liegt. Und, lieber Freund, dagegen erkläre ich mich heute noch.

Wie wunderlich muß es also zugehen, daß mir etwas vorgeworfen wird, was ich selbst verurteile! Gewiß wunderlich. Und Sie stehen gar nicht allein mit diesem Vorwurfe: von anderer Seite und nicht bloß von derjenigen, welche mich unter allen Umständen geschäftsmäßig angreift, unterstützt man vielseitig Ihren Angriff.

Unorganische Aeußerungen im Drama, das heißt Aeußerungen, welche nicht aus den Charakteren, der Situation und der ganzen Anlage des Stückes natürlich erwachsen, sind ästhetisch unberechtigt und sind auch eben deshalb — unwirksam. Einen des Theaters so Kundigen, wie Sie, wird es nicht täuschen, wenn eine unbefugt hervorspringende, eben beliebte politische Phrase beklatscht wird. Solche Wirkung erkennen Sie wie ich als ein Strohfeuer, das heißt, keine der Rede werte Wirkung. Sie haben nun selbst gesehen und ausgesprochen, daß mein Stück bei der Aufführung einen schweren Stand gehabt, und haben doch auch selbst gesehen, daß es mit seinen politischen Wendungen vollständig durchdrang. Wäre das bei so zäher Stimmung möglich gewesen, wenn die politischen Wendungen äußerlich herbeigezogen worden wären? Ganz gewiß nicht.

Wo liegt also der Irrtum? Darin, daß die Ankläger nicht wissen oder nicht wissen wollen: politische Gedanken könnten auch ganz organische Bestandteile eines Stückes und dann ästhetisch vollkommen berechtigt sein. Und dies ist bei meinem Stücke der Fall: es ist nicht ein Stück mit politischen Phrasen, sondern es ist ein ganz und gar politisches Stück. Politik ist durchwegs das Pathos desselben.

Wenn Sie für Liebe blasiert wären, hätten Sie das Recht, aus einem Liebesdrama die Liebesreden auszuweisen? Ebenso wenig, als Sie einem politischen Stücke die politische Rede entziehen dürfen, weil sie Ihnen aus irgend einem Grunde mißfällig. Also: der Vorwurf gegen mein Stück muß, wenn er treffen soll, allgemeiner oder muß noch spezieller gefaßt werden.

Allgemeiner gefaßt würde er heißen: Politik gibt kein Pathos und soll deshalb ganz aus dem Spiele bleiben! — Diese Forderung wird der Kritik nicht viel helfen. In Vorausbestimmung dessen, was wirken soll, ist die Kritik machtlos. Der Dichter wählt, was in ihm mächtig wird, und fragt nicht um Kategorie, fragt nicht um Erlaubnis, und ist er wirklich ein Dichter, wirkt also mit seiner neuen Kategorie, so ist ein fait accompli vorhanden, welches unfehlbar anerkannt wird, denn mit falschen und geschmacklosen Mitteln kommt auf dem Felde der Kunst ein fait accompli, eine vollständige Wirkung nicht zustande.

Politik wird allerdings schwerlich ein Pathos geben, wenn sie in Parteifragen sich bewegt und diskussionsmäßig wirken soll. Sie enthält aber zwei Bestandteile, welche zum größten Pathos führen können. Diese heißen: Charakterstärke und Vaterland. Dies sind zwei Begriffe, welche über allen politischen Schwankungen stehen, und auf diese habe ich mein „Charakterlustspiel" gebaut und diese lasse ich mir nicht verleiden dadurch, daß sie in den verdächtigten Ausdruck Politik hineingezogen werden. Sie liegen in dem vollen Sinne des Wortes Politik, und in diesem Sinne nehme ich das Wort in Anspruch, wenn ich mein Stück ein politisches nenne, und darauf gestützt behaupte ich: was in meinem Stücke Politisches geäußert wird, ist ein organischer Bestandteil des Stückes und hat seine volle Berechtigung. Polemik gegen die politischen Teile meines Stücks wird also nur auf dasselbe wirken, wenn nachgewiesen wird, daß die politischen Aeußerungen meiner Personen nicht dem Charakter derselben und nicht der Zeit angemessen sind, in welcher sie sich bewegen. Welches sind meine Personen? Welches sind die Themata? Professoren sind es, ein junger Schriftsteller ist es aus Lessings Kreis, der Prinz Heinrich ist es. Allen steht politisches Leben, politische Rede zu. Was reden sie? Jene verteidigen akademische Berechti-

gung. Man sehe nach, wie das vorige Jahrhundert darin tapfer war auf Akademien. Diese bewegen sich um das Thema der Zerstückelung Deutschlands. Wann erschien das letztere seit dem dreißigjährigen Kriege schreiender als beim siebenjährigen Kriege? Man blicke in Lessings Schriften, man blicke nur in die Gedankengänge der „Minna von Barnhelm", welche um jene Zeit geschrieben wurde, und man wird erkennen, wie tief gerade dies Thema damals empfunden wurde. Für dies Thema war ein Offizier von der Reichsarmee, gerade weil sie mit Schmach belastet war, das Organ, welches alles sagen konnte. Das Reich war de facto dahin, und die deutsche Ausländerei schrie auf. Um sie noch nachdrücklicher zu berechtigen, habe ich den wirklich räuberischen Ausländer, den schmarotzenden Italiener daneben gestellt, und um uns den Gedankengang noch näher zu bringen, habe ich den Prinzen Heinrich zum Richter gesetzt, welcher bis nahe an unsere Zeiten herangelebt und sich konsequent als einen Vertreter des patriotischen Liberalismus erwiesen hat. Gestehen muß ich Ihnen, daß ich auf Anerkennung so sorgfältiger Motivierung gerechnet, nicht aber alledem gegenüber den banal gehaltenen Vorwurf politischer Phrase erwartet hatte.

Nun bleibt noch übrig von diesem allgemein gehaltenen Teile des Vorwurfs der Ausdruck selbst im Stücke, welcher nicht zu modern gemahnen dürfe. Hier gestehe ich zu, daß Diskussion, auch gegen mich, am Orte ist. Hier bin ich selbst mehrmals erschrocken, weil mir die Folgerungen meiner Helden zu schlagend wurden. Und doch wußte ich genau: die Folgerungen sind ganz organisch vor sich gegangen. Hier kann auch gedämpft werden, wenn man darüber einig ist, daß die Dinge von damals den Dingen von heute nicht gar zu schreiend ähnlich sehen dürfen. Ich meine, der Aesthetik wegen, nicht etwa der Politik wegen, denn es sind unverfängliche Themata, welche jede Regierung gestatten wird: Recht der Wissenschaft und Kampf gegen deutsche Ausländerei. Aesthetisch aber ist die Sache auch gar sehr zu überlegen. Ich berufe mich nicht, wie ich gar wohl könnte, auf Shakespeare, welcher sogar seine Römer wie seine Engländer sprechen läßt, nein, mein Cato kann ganz und gar so gesprochen haben, wie er im Stücke spricht; aber ich berufe mich darauf, daß die geschichtliche Sprache im Drama wirklich einen Akzent des lebendigen Dichters haben muß, um lebendig

zu sein. Das wird uns auch nur erschrecken, wenn der Inhalt nach achtzig Jahren noch so lebendig trifft, wie bei dieser deutschen Ausländerei. Ist dies aber meine Schuld, daß er noch so lebendig?

So viel über den Vorwurf, wenn er allgemein gefaßt würde. Wie wird er aber spezieller gefaßt erscheinen?

Wir haben darüber in diesen Tagen mündlich diskutiert, und was ist nicht in diesen Tagen von den verschiedensten Seiten darüber gesprochen worden. Ich weiß also ungefähr, was aufgestellt werden mag. Das Wichtigste habe ich bereits im obigen berührt.

Erstens kann und muß untersucht werden, ob Charakter, Handlung und Inhalt teils historisch richtig, teils historisch möglich dargestellt sind. Denn die historische Möglichkeit ist für den Dichter so wichtig, als die Richtigkeit. Ist man imstande, meinem Stücke die historische Unmöglichkeit nachzuweisen, dann ist es beseitigt.

Zweitens ist mir vorzuwerfen, was ich eben beim „Ausdrucke“ erwähnte: die Hauptfragen seien gerade jetzt lebendig, gehörten also nicht in den Ausgang des siebenjährigen Krieges, seien offenbar des jetzigen Augenblicks wegen gewählt, würden also ihre Wirkung mit dem Augenblicke verlieren.

Letzteres können wir abwarten. Ich meine, die Fragen werden wichtig bleiben, so lange Deutschland besteht, auch wenn sie gelöst sind, was wohl noch eine gute Weile auf sich warten lassen wird. Daß sie im Jahre 1762 nicht möglich gewesen, habe ich schon bestritten, und daß ich sie gewählt, gerade weil sie jetzt lebendig, das könnte ich ohne weiteres zugeben; denn dies ist mein Recht.

Hierbei kann ich aber etwas zusetzen, welches freilich nur Bedeutung hat, wenn man meiner einfachen Versicherung Glauben schenkt. Denn obwohl ich zufälligerweise Zeugen habe, so fühle ich mich doch nicht veranlaßt, Zeugen aufzurufen und für mich sprechen zu lassen, da ich die Wahrhaftigkeit meiner Versicherung nicht verwirkt zu haben glaube.

Die Entstehung des Stücks fällt in den vergangenen Winter. Robert Heller gebührt die Auffindung der Idee: Gottsched namentlich in ein Drama zu verarbeiten. Er teilte sie mir mit, und wir wollten den Versuch machen, das Thema gemeinschaftlich zu komponieren. Zweimal kamen wir zu aus-

führlicher Besprechung zusammen, erkannten aber wohl, daß der Stoff nicht leicht genug sei, um so auf dem Wege bloßer Technik erledigt zu werden. Ich verreiste, und das Unternehmen ward vergessen. Damals aber, bei der Besprechung schon, erwuchs mir Cato als Vertreter des nicht österreichischen und nicht preußischen Deutschtums, sondern des Deutschtums überhaupt. Als würdige Figur der Reichsarmee und Kämpfer gegen Ausländerei wurde er nun politischer und dramatischer Mittelpunkt, und Prinz Heinrich politisch entscheidender Ausgangspunkt des Stückes. Damals hatte die Ausländerfrage unter uns noch gar nicht das Aufsehen erlebt, welches im Frühsommer mit Itzstein und Hecker eintrat.

Mir fast unbewußt, hatte der Stoff von jenen Besprechungen hier meine produktive Tätigkeit in Anspruch genommen, und schon im Monat März schrieb ich in einem Zuge die drei ersten Akte. und skizzierte mit allen Konsequenzen den vierten und fünften. Als ich Mitte Mai nach Carlsbad ging, war ich bis auf die Höhe des vierten Aktes gekommen, also auf die politische Höhe des Stücks, und es wäre vielleicht etwas weniger lebendig geworden, aber es wäre um kein Haar anders geworden in seinem Inhalte, wenn sich auch nichts darauf Bezügliches politisch ereignet hätte. Da kam, ich glaube Ausgang Mais oder Anfang Junis, die bekannte Ausweisung, und ich erschrak darüber auch für mein Stück, weil ich voraussah, man werde es nun den Vorgängen nachgeschrieben erachten. Sollte ich deshalb furchtsam, weil ich falsch beurteilt werden konnte, meinem Stücke einen Teil der Seele ausbrechen? Ich gestehe, daß ich mehrmals fast dazu entschlossen war, weil es mir empfindlich ist, der bloßen Gelegenheitsschriftstellerei geziehen zu werden. Ja, ich bin auch jetzt gar nicht abgeneigt, die grellsten Folgerungen hinwegzunehmen, und ich schwankte darüber noch kurz vor der Aufführung. Für einen großen Teil des Vaterlandes muß ich es ohnedies, wenn ich das Stück aufgeführt sehen will. Ich tat es am Ende nicht, um bei der ersten Aufführung zu sehen, ob es organisch, das heißt, voll wirken werde. Das mag einen Vorwurf verdienen, aber so wie er gemacht worden ist, verdient es den Vorwurf nicht.

Ferner: das Stück war Ende Juni fertig. Im Juli ward es vorgelesen, und die zweite Hälfte des vierten Aktes, welche Sie neuen Ereignissen angebildet erachten, war Wort für Wort

so, wie sie dargestellt worden ist. Einen Moment später kamen jene Ereignisse, und deshalb schließen Sie gegen mich. Was aber steht ganz entgegengesetzt mir für ein Schluß zu? Der Schluß: der Organismus ist so richtig, daß die Tagesgeschichte die Probe darauf macht.

Sie tadeln (?) das Wort „fahnden". Ich habe das Wort gebraucht, oft gebraucht, lange ehe es politische Mode wurde, und — es stammt aus altem Stile. Ich hätte also gerade das historisch richtige Wort vermeiden, ich hätte das Stück schlechter machen müssen, um solchen Vorwürfen zu entgehen.

Endlich heißt es auch noch: die Politik wird abgenützt, wenn sie auf das Theater kommt.*) Hat die Journalistik ein Privilegium? könnte ich sagen. Und wozu schreibt Ihr Politik? Um sie ins Bewußtsein zu drängen. Geschieht dies etwa nicht vom Theater aus: Das Theater mag Streitfragen beeinträchtigen, und mit ihnen muß es aus politischen und ästhetischen Gründen vorsichtig sein. Aber gilt dies auch von Fragen, welche ein Lebensteil der Nation geworden sind, gilt dies auch von patriotisch gewordenen Fragen? Mit nichten.

Und die Fragen meines Stückes sind mit geringfügigen Modifikationen überall zulässig und beleidigen niemand, kaum einen unzurechnungsfähigen Ultra. Sie gebühren also dem Dramatiker, wenn ihm nicht nachgewiesen wird, daß er sie unorganisch verwende und verschleudere.

Auf Ihre letzten Worte indessen, ob ich nicht mit vollständigstem Verbrauche aller politischen Hebel die politischen Stücke ein für allemal hätte beseitigen wollen, bleibe ich Ihnen die Antwort schuldig.

Leipzig, den 24. September 1845.

Heinrich Laube.

42) Die Entstehung der „Karlsschüler".

Jean Paul hat bekanntlich einmal zu Goethe gesagt, es sei nicht mehr auszuhalten mit all den kleinen und großen Angriffen und Zwickereien, welche ein deutscher Schriftsteller zu erleiden habe, und hat hinzugesetzt: ich verteidige mich nicht

*) Unser Freund Laube verrückt den ganzen Standpunkt der Frage und schiebt unserer Beurteilung einen Sinn unter, an den wir nicht im Traum gedacht. Wir behalten uns die Antwort vor.

D. Red. d. Grenzb.

eher wieder, als bis einer sagt, ich hätte silberne Löffel gestohlen. Goethe hat in seiner olympischen Ruhe hinzugesetzt: ich verteidige mich auch dann nicht.

Ich habe weder diese olympische Ruhe, noch die Berechtigung zu derselben, muß also etwas zu meiner Verteidigung sagen, wie beschämend ich es auch finde, daß man gegen dergleichen sich verteidigen muß. Soeben nämlich wurde ich von einer Ausforderung überrascht, welche ein junger Schriftsteller in Wien, Herr Eckardt, an mich ergehen läßt. Er klagt meine „Karlsschüler“ an, daß sie ihm Schaden gebracht, denn er habe eine Trilogie „Schiller“ vor, und er habe mir früher von dieser Trilogie gesprochen und geschrieben, und ich hätte also ihm, dem jungen aufstrebenden Dichter, den Stoff genommen oder doch beeinträchtigt. Er begehre deshalb folgendes Zeugnis: Entweder sei von mir einzuräumen, daß ihm die Priorität der Idee gebühre, oder ich müßte auf meine Ehre behaupten, daß meine Idee zu den „Karlsschülern“ älter sei, als die seinige. Und wenn ich letzteres behauptete, so wünscht er zu wissen, warum ich ihn nicht darüber aufgeklärt.

Ich glaube, er kennt mein Stück noch nicht, und ich habe keine weitere Vorstellung von seiner Trilogie, als sie das Personenverzeichnis etwa geben kann, welches er der Herausforderung folgen läßt. Diesem Personenverzeichnisse nach, und weil wir doch auch ganz verschiedene Menschen sind, und weil ich mein Stück ohne irgend eine Anlehnung selbständig erdacht und geschrieben habe, Herr Eckardt aber doch wohl ebenfalls das seinige selbständig schafft — wird keine weitere Aehnlichkeit zwischen unsern Stücken bestehen, als daß in beiden Schiller vorkommt. In dem seinigen wahrscheinlich in noch ausgeprägterer Weise, da es Schiller heißt und die großartigste Form, eine Trilogie, ist, das meinige aber „Die Karlsschüler“ heißt und nur eine Jugendepisode des Dichters behandelt. Schiller ist nun aber doch eine so offene Frage für die dramatische Behandlung, daß hierbei von keinem besonderen Geheimnisse die Rede sein kann, sondern nur etwa die eigentümliche oder nicht eigentümliche Fassung in Frage zu ziehen wäre. Was also die Priorität betrifft, so kann ich sie Herrn Eckardt nicht einräumen, wenn es sich um meine Karlsschüler handelt, das heißt um ein Stück, in welchem Schiller gerade so wie in den „Karlsschülern“ zum ersten Male auf die Bühne gebracht wird,

ich kann und will sie ihm aber auch nicht bestreiten, wenn es sich um einen zu dramatisierenden Schiller überhaupt und um seine Trilogie im besonderen handelt. Dies Zugeständnis braucht er ja auch gar nicht, da er selbst anführt: Schon im vorigen Jahre habe er von seinem Schiller in Journalen sprechen lassen, ich habe mein Stück erst in diesem Sommer geschrieben. Solche Priorität ist ihm also ganz gewiß gesichert.

Diese Antwort wäre eigentlich hinreichend, da Herr Eckardt nur ein Entweder — Oder verlangt. Ich muß aber auch auf das Oder eingehen, da es ganz darnach aussieht, als sei ich ja mit Idee und Plan eines Eckardtschen Schiller vertraut gewesen. Ganz offen gestanden, ich habe von diesem Schiller bis jetzt nicht ein Wort gewußt. Das mag meine Schuld sein, da ja Herr Eckardt sagt, er habe schon voriges Jahr in Journalen davon schreiben lassen, und habe mir selbst davon gesprochen und geschrieben. Das mag meine Schuld sein, da ich gar keine Befugnis habe, eine so bestimmte Aussage für unwahr zu halten. Ich muß es also wohl vergessen haben, wenn er in den flüchtigen Berührungen, die ich mit ihm gehabt, mir vielleicht unter zehnerlei außerordentlichen Plänen, die mindestens ihn immer zu beschäftigen schienen, auch von einer Trilogie Schiller gesprochen hat; und geschrieben hat er mir davon schwerlich. Ich erinnere mich nur eines einzigen Briefes von ihm, der seiner Sonderbarkeit wegen ein paar Tage auf meinem Tische existiert hat, und in diesem war die Rede von einem Stück „Der politische Dichter", glaub' ich, welches ich der hiesigen Direktion überreichen sollte und überreicht habe, und war von allen möglichen Ideen literarischer Schöpfung im größten Stile und mit großen Titeln, namentlich eines breiteren von einer Geschichte deutscher Rechtschreibung die Rede, aber von einer Trilogie Schiller nicht. Das würde mir doch wohl wieder eingefallen sein, als ich mich diesen Sommer auf Zureden Auerbachs zur Abfassung der „Karlsschüler" vorbereitete und endlich entschloß. Denn bei diesem Zureden kam doch alles Erdenkliche zur Sprache, was über Schiller je geschrieben oder versucht worden sei, aber Herr Eckardt in Wien ist mir nicht einen Augenblick dabei eingefallen. Wer hat sich nicht damit beschäftigt, den populärsten Dichter auf irgend eine Weise literarisch zu behandeln! Das „Ob"? ist hierbei doch wahrlich nichts Besonderes, und das „Wie?" ist alles. Mir hatte es immer un-

möglich geschienen, Schiller auf die Bühne zu bringen, weil ich es für unerreichbar hielt: ohne selbst ein Schiller zu sein, die ausgewachsene Dichtergestalt durch Wort und Tat genügend zu beleben für ein Publikum, welches ihn über alles verehrt. Ich hatte immer nur an den Karlsschüler, an den Jüngling Schiller gedacht. Für diesen darf man nicht so hohe Ansprüche wie für den fertigen Schiller fürchten, und in diesem Jünglingsleben lag ja auch die Entstehung wie der erste ungemeine Erfolg der „Räuber" und die darauf folgende Flucht aus Stuttgart, lag also äußerlicher Inhalt für eine Komposition. Dennoch wies ich Auerbachs Hinweis auf Schiller für die Bühne, welchen er mir in Gegenwart Marrs im Frühsommer dieses Jahres einmal zuwarf, dennoch wies ich ihn ab, weil ich auch aus jener Jünglingsepoche kein Stück zu machen wußte. Die Flucht aus Stuttgart, welche mir allein dafür vorschwebte, ist ja eine bloße Begebenheit, die „Räuber" waren schon da und bekannt, nirgend ist hier ein dramatischer Drang und Gegendruck zu gewinnen! entgegnete ich Auerbach. Ja, das ist Ihre Sache, dafür sind Sie der Dramatiker; ich sage nur: da ist ein edles Wild, Sie müssen wissen, ob es fürs Drama zu fangen ist! sagte Auerbach lachend und ging, indem er mir noch das gute Buch von Hermann Kurz „Schillers Heimatsjahre" empfahl wegen der reichhaltigen Daten über jene Zeit. Die Daten kenne ich hinreichend, rief ich ihm nach, und wenn ich ein Stück schreiben wollte, so würde ich mich wohl hüten, vorher einen Roman über dasselbe Thema zu lesen. Das stört einen ja nur und verdirbt einem die eigene Erfindung!

Dies und nichts anderes war der Keim zu den „Karlsschülern", denn dies lenkte meinen Sinn zum ersten Male ernstlich auf das Thema. Aber ich war noch wochenlang der Meinung, es ginge nicht, weil die „Räuber" schon ein halbes Jahr vor der Flucht Schillers aufgeführt waren. Ohne diesen erst eintretenden Erfolg der „Räuber", durch welchen wie durch eine unbeweisliche Volkes- und Gottesstimme der Herzog betroffen werden mußte, schien es mir fortwährend unmöglich, aus diesem Thema ein Stück zu machen. Plötzlich fiel mir ein: es sei mir ja gestattet, die Kenntnis des Herzogs von den „Räubern" und den Erfolg derselben um ein halbes Jahr später zu legen! Richtig! Damit gewann ich ein Drama. Freudig erzählte ich dies Auerbach. Nur zu! Jetzt wird's! Und nun wurde es allerdings.

So entstand das Stück und wurde nun rasch geschrieben, aber eines Herrn Eckardts Vorhaben einer Trilogie Schiller hat dabei nicht die schattenhafteste Rolle gespielt. Dieses Vorhaben ist mir, wie gesagt, jetzt eine vollständige Neuigkeit.

Darauf zurückkommend kann ich mich schließlich nicht enthalten, Schmerz und Entrüstung auszudrücken über die Behandlung, welche uns Produzierenden in Deutschland bei jedem neuen Stücke oder Buche widerfährt. Alle Hunde werden losgelassen, alle kläglichen Leidenschaften und großen Lügen finden Raum in den kleinen Journalen, welche nur vom Neuigkeitsplunder leben und nur dem Klatsche nachlaufen. Die knabenhafteste Nachrede ist willkommen, sie erweckt auch auf einige Tage pikanten Verdacht, und solches Trödelgeschrei eines Herrn Eckardt, der alle vier Wochen einen Goethe oder Schiller oder gar einen Christus dramatisieren will, der mit seinem Trödelschilde vor allen Türen herumläuft und aller Welt verkündigt, was er vorhabe, sogar solches Geschrei wird wie etwas der Rede Wertes in all den Winkelblättern gedruckt und nachgedruckt, und um das verwirrt gemachte Publikum nicht endlich doch belügen zu lassen mit aufgeputzten Abgeschmacktheiten, muß man zu einer Rechtfertigung herabsteigen, vor der man selbst errötet. Wahrhaftig, wir sind in diesem journalistischen Punkte nahe am Stile der verkehrten Welt — die nichts können, führen das große Wort, und jede wirksame neue dramatische Produktion wird wie ein Verbrechen behandelt, der Verfasser aber gleich einem Verbrecher in den Straßen umhergeschleift. Es fehlt wirklich weiter nichts mehr, als daß man uns unumwunden nachsagt: Wir hätten silberne Löffel gestohlen.

Leipzig, den 3. Dezember 1846.

---

43) Richard Wagners Reformversuche.

(Fragment.)

Man muß in der Beurteilung Wagnerscher Opern sorgfältig unterscheiden zwischen dem, was er will, und dem, was er leistet. Seine Absicht ist viel größer als seine Leistung. Er will die Oper aus dem Schlendrian, der Charakterlosigkeit reißen, in welche sie vorzugsweise durch die Italiener gebracht worden ist. Das ist wohl sehr lobenswert! Er will sie aber

zum musikalischen Gedicht machen — das bedarf der Erläuterung, und ich fürchte, der Erläuterung für ihn selbst. Er schwebelt in dem weiten Begriffe des Gedichtes und vergißt, daß es im Fundamente immer eine bestimmte Gedichtform, ein Drama sein muß. Weil er die Stoffe selbst schreibt und ein dramatischer Dichter ist, taumelt er in den Dichtungsformen umher und erzeugt Zwitterhaftes.

Er will blank Gedachtes, meinethalben poetisch Gedachtes in der Opernmusik ausdrücken. Das geht nicht. Die Musik hat nicht zu denken, sie hat zu musizieren, sie kann und mag Gedanken auslegen (ohne danach zu trachten) und hat nicht aus Gedanken zu entstehen, sondern aus künstlerischer Stimmung, welche noch etwas ganz anderes ist als gedankenhafte Stimmung.

Es ist deshalb gegen die gesunde Form, sich den Operntext zu schreiben, wenn es nicht ein Genie ist, welches primäre Potenz in mehreren Künsten in sich vereint. Das ist er nicht und deshalb beeinträchtigt er beide Teile durch Selbstschreiben. Den Text, weil er ihn, halb in der Musik stehend, nicht so knochig verarbeitet, wie der, welcher in der Kunst durchs Wort beschränkt ist. Die Musik, weil er in ihr nicht wiederholen kann, was er schon an das Wort verschwendet hat.

Das Verfahren mag gut sein, um einen Weg zu zeigen, — ein Ziel zu finden ist es nicht geeignet. Seine Opern interessieren deshalb durch poetische Intention, für welche die Musik verwendet worden, aber sie schrecken ab durch die zwitterhafte Form. Sie sind poetischen Geistes voll, aber sie haben einen entstellten Körper, und dies ist in der Kunst, für welche der Körper so hochwichtig, dem Verfehlen gleich.

Betrachten wir dies näher im Tannhäuser. Der Stoff ist überaus poetisch und kann auch für die Oper hinreichend dramatisch gemacht werden.

1. Akt. Ganz Exposition. Venusberg und Scheiden davon. Poetisch gedacht, mittelmäßig entworfen, musikalisch geradezu talentlos ausgeführt. Hier hat die Musik alle Reize des Sinnenlebens zu schildern, hier ist die süßliche Musik wenn irgend am Platze, und hier ist vollkommene Reizlosigkeit. Es kündigt sich an, daß er — eben vielleicht wegen der vielen Intentionen — gar keinen Gesang hat, keine Hingebung an das Wellenspiel der Sinnlichkeit, welches künstlerische Bewegung.

Und dem ist durchweg so: was an musikalischer Kunst Gelungenes daran, das ist: Trachten nach Stil, und ist instrumental. Die Begleitung der Instrumente, welche eben der blank geistigen Empfängnis näher liegen, ist bei weitem das Beste an der Oper.

Was das Publikum gröblich ausdrückt durch „Mangel an Melodien" und womit es hierbei auch wörtlich recht hat, das ist überhaupt Mangel an talentvoller Durchbildung der Form im einzelnen. Die Intention drängt sich überall vor, und das Talent ist daneben überall zu schwach an Gestaltung. Die Gestaltung bleibt aus, und dahin gehört eben auch im weitesten Sinne die Melodie. Wagner hat richtig empfunden, daß die gedankenlosen Talente Mißbrauch treiben mit der Gestaltung des Details, daß Arie, Duett, Terzett 2c. zu eigensinnig, zusammenhanglos und charakterlos gehandhabt werden. Dem weicht er nun allerdings aus, aber auf Kosten aller bessernden Gestaltung. Er verwischt alles, und so entsteht höchstens Instrumentalmusik, welche im wesentlichen nur rezitativischen Gesang begleitet. Er hat Gluck vor Augen und Beethoven. Aber Gluck schon gestaltet besonderer, und Beethoven tat dies sogar in der Symphonie mehr, im Fidelio erst gar, und zwischen beiden innen liegt Mozart, der musikalischste, dessen unerschöpfliche Gestaltung doch um Himmelswillen nicht verloren gehen darf, wenn Musik bestehen soll. Ohne ihn über Beethoven hinaus ins Abstrakte gehen, heißt die Kunst des ihr unerläßlichen Reizes berauben und sie dadurch beseitigen. Wie die Italiener an musikalischer Reizung übertreiben, das ist hier durch Abstraktion und Mangel an eigentlicher Musik übertrieben.

44) Die schöne Literatur und das Theater in Deutschland.

Es handelt sich im folgenden um eine Uebersicht, welche es mit den Umrissen, nicht mit dem Katalog zu tun hat. Die schöne Literatur ist in unserem Vaterland immerdar mehr als irgend ein anderer Teil der Literatur von Leidenschaften abhängig, ihr Verhältnis zur Nation ist immerdar ein Liebesverhältnis gewesen, und ein solches schließt bekanntlich nicht aus, daß man gegenseitig schmollt, daß man sich gegenseitig wie nicht vorhanden erachtet. Es mag interessant sein, das

Aufwallen der Neigung von der Zeit Klopstocks an zu verfolgen, den Höhepunkt mit Schiller und Goethe zu betrachten am Anfang des jetzigen Jahrhunderts, und doch gerade aus dieser Zeit Schillers Klage über die Teilnahmlosigkeit bei den „Horen" zu vernehmen; ferner die nächtliche, etwas forcierte Liebschaft mit den Romantikern zu belauschen, und dann auf Märkte und Schlachtfelder zu folgen, als das Lied zu patriotischer Ehe eingesegnet werden soll. Wir wollen diese Akte des Liebesschauspiels nicht näher betrachten, sondern nur an die letzten Szenen neuester Zeit anknüpfen.

Die schöne Literatur hat in den letzten Jahren erstaunlich viel mit dem Staate zu tun gehabt: das junge Deutschland wollte den Staat neu gebären durch poetische Schöpfungen, und die Poesie neu gestalten durch Staatsgeburten. An einem Ort nahm man dies bekanntlich so übel, daß man dekretierte: diese Gefahr, oder richtiger, diese jungen Leute existieren jetzt nicht mehr, und sie sollen auch in Zukunft nicht existieren. Solcher Uebergriff in die Zukunft hat Herrn von Tzschoppes Namen zur dauernden Kuriosität verurteilt und ist für die Politik eine dauernde Warnung geworden: mit der Phantasie jemals polizeilich zu verfahren. Die Anwendung schöner Literatur auf Politik wurde dadurch nur beschleunigt: erst ward der Rhein durch Lieder verteidigt, und aus einem einzigen Lied entstanden Festungsbauten, hundert Kritiken und einige Pensionen, bis der andere Pol an die Morgensonne kam und politische Gedichte alle Welt und alle Zeitungen bewegten. Dies kurze Gewitter mit schöner Beleuchtung ist nun auch vorüber; wir hören noch die Donnerschläge, wir sehen noch die Schloßenspuren auf den Feldern; es hilft uns die Frage beantworten: wie steht es jetzt um die Liebschaft zwischen dem Vaterland und der schönen Literatur?

Sie ist überreizt worden. Hitze hat es gegeben, nicht Wärme, und es steht schlecht. Die Regierenden sind gewöhnt worden in der schönen Literatur Gegner oder Söldner zu suchen — ein Gegensatz, welcher die Seele der schönen Literatur verkümmert; die Mittelklassen sind gewöhnt worden schlagartige Aufregungen zu erwarten, und da diese ihrer Natur nach selten eintreten können, sich an der Lieblingspassion der Zeit, an der Musica zu entschädigen, und die große demokratische Klasse hat das Publikum allmählich daran gewöhnt, jeg-

liches Werk der schönen Literatur nach dem Vorhandensein oder Nichtvorhandensein einiger politischer Prinzipien zu beurteilen, die ästhetischen Gesetze aber als untergeordnet und nichtig zu übersehen. Da nun die Aesthetiker von Profession vorherrschend ohne schöpferisches Talent und standhaft ihre alten Schalen für Gefäße des schönen Lebens ausgeben, so ist es den rührigen, über alle Zeitungen verbreiteten jüngeren Richtern leicht die Tagesmeinung zu bestimmen. Um so leichter, da ihre Maßstäbe für Werke der schönen Literatur jedermann verständlich sind, weil sie eben nur an das nächste Bedürfnis anknüpfen. Die Kritik ist ferner mehr und mehr an die politischen Zeitungen übergegangen, die ästhetischen Journale, eine Eigentümlichkeit Deutschlands, werden immer machtloser oder verschwinden gar, und die schöpferische Fähigkeit endlich in schöner Literatur ist nicht dergestalt in Notabilitäten zusammengedrängt, daß diese gebieterisch mit ihrer eigentümlichen Welt durchdringen könnten.

Was ist nun geschehen, während die Winde sausten? Das große Publikum ist seinem alten Hang nachgegangen, demselben Hang, welchen die Winde zerstören wollen und im bloßen Blasen gegen einige der schönen Literatur stets nur beiläufige Punkte nicht zerstören können: es sind fast doppelt so viel ausländische als inländische Werke gedruckt, verbreitet, gekauft worden, 133 ausländische neben 75 inländischen! Und solches ist geschehen in einer Zeit des Nationalaufschwunges. Dies ist das Resultat, wenn die heimatliche Schöpfung durch unberufene Stimmen gemißhandelt und beeinträchtigt, die Aufmerksamkeit auf Einzelteile gewaltsam hingedrängt, und die eigentliche Kunst der Literatur, das wodurch sie reizt, dauernd wirkt und wirklich lebt, als Nebensache zur Seite geschoben wird. Von den alten Griechen bis zu den noch so schwachen Skandinaviern haben sich die ausländischen Werke den Löwenteil unseres Publikums gewonnen. Sogar die Russen haben Teil daran, als deutliches Zeichen, wie wirksam die krankhafte Zeitungsstimme sei: nur die politische Seele müsse auch Seele der schönen Literatur sein.

Woran liegt die Schuld? Am Publikum, an den Schriftstellern, an den Buchhändlern, an der Zensur? Sicherlich nicht an einer dieser Einzelheiten. Jede steuert ihren Anteil. Das Publikum, um nicht zu sagen die Nation, bleibt in der Teil-

nahme für alles Mögliche unwandelbar dasselbe. Es kann in Frankreich und England ein ausländischer Schriftsteller nicht dergestalt populär werden, daß er die heimatlichen an Verbreitung übertreffen könne. Es ist dies nicht möglich, denn das Nationalgepräge ist dort zu tief in den Leuten, und auch das ausgezeichnetste Fremde kann deshalb immer nur einen Erfolg der Achtung erringen. Unsere Leser aber haben ein schwächeres Gepräge, vielleicht weil bei so vielen das Nationalwappen vom Landeswappen überdrückt, und der Begriff des „Deutschen" ein entfernter, ein nicht unmittelbar berührender geworden ist. Deshalb kann Bulwer, Boz, Marryat, die Bremer, Sue populärer unter uns werden als ein deutscher Autor. Der Buchhandel ist behilflich. Uebersetzungen sind spottwohlfeil herzustellen, und die heimischen Autoren sind im Durchschnitt wenigstens dreimal teurer, ja oft fünffach teurer. Die Leihbibliotheken gehen Hand in Hand mit dieser Buchhändlerei: sie beschaffen sich in hinreichender Anzahl von Exemplaren nur dies wohlfeile Ausland. Sie kennen ihr Publikum, welches murrt, aber sich fügt. Die Bessern des Publikums fragen z. B. nach einem deutschen Originalwerk, und fragen wohl auch so lange, bis es angeschafft ist. Aber dann fügen sie sich, auf ein Exemplar angewiesen zu sein und ein Vierteljahr warten zu müssen.

Solchergestalt entsteht keine sogenannte epidemische Teilnahme, welche durch die mündliche Erzählung und Besprechung erzeugt und genährt wird, die Teilnahme bleibt sporadisch, weil das teure Buch in wenig Hände kommt. Viele Aerzte der schönen Literatur haben deshalb alle ihre Vorschläge auf den Buchhandel gerichtet, und neuerdings ist besonders gegen den hohen Preis der schönwissenschaftlichen Bücher geeifert worden. Dieser Behandlung mag vorgeworfen werden, daß sie bloß äußerlich sei, unerheblich ist sie nicht. Der Schlendrian im Buchhandel wendet sich bloß an die Reichen, um ein kleines aber sicheres Geschäft machen zu können. Und doch kann man annehmen, daß neuerer Zeit das Lesepublikum außerordentlich vergrößert worden sei, daß also von den hunderttausend Lesern Sues leicht der zehnte Teil für einen deutschen Roman erreichbar wäre, wenn der Preis dieses Romans nicht auf den hundertsten Teil gestellt würde, auf höchstens tausend Käufer. In dem Kreise der Buchhändlerei liegen aber noch andere Gebrechen, welche unsere einheimische schöne Literatur tief be-

schädigt haben. Den ganzen liederlichen Handel mit dem Verschicken und Behalten „auf Kondition" will ich gar nicht berühren. Man weiß, daß die Bücher wie die geringschätzigste Ware allen möglichen Manipulationen preisgegeben und am Ende doch unverkauft oft nach Jahresfrist wieder zurückgenommen werden; der ganze Handel scheint für Zwischenhändler und naschende Liebhaber zu bestehen, und wird gern damit entschuldigt, daß solchergestalt doch sehr viel Bücher in die Häuser, und durch das Durchstöbern doch mancherlei Kenntnis unter die Leute käme! Welcher Art kann die Kenntnis und Bildung solcher naschenden Lektüre sein? Notizenkram, der sich überhebt, und der geradezu abwendig macht von wirklicher Teilnahme. Dagegen anzukämpfen ist von denkenden Buchhändlern mehrfach versucht worden. Der Weg ist aber noch weit, den Büchern wiederum einen wirklichen Wert zu verschaffen, darum so weit, weil mit einer grenzenlosen Gedankenlosigkeit verlegt, und weil auch das Mittelmäßigste rezensiert wird. So verliert das Publikum Rand und Band, Maßstab und Urteil über die Bücher, welche sich an den Geschmack richten, und hat einen Grund mehr, sich an das vom Ausland bereits Ausgezeichnete zu halten.

Der Dilettantismus im Schreiben und Verlegen schöngeistiger Sachen hat bei uns eine wahre Anarchie zuwege gebracht. Gestehen wir es übrigens, daß unsere Kritik redlich dazu beigetragen, Verleger und Publikum zu verwirren, und mit der Verwirrung das unerträgliche Quodlibet erziehen zu helfen. Die leichtsinnige Gattung von Kritik bespricht planlos, dem Augenblick gehorchend, kurante Redensarten wie Scheidemünze verbrauchend, alles was ihr vorgelegt wird, eine Fronarbeiterin der Verleger, welche mit einem Freiexemplar wenigstens eine Rezension verdient zu haben glauben. Selten erscheint in solcher Kritik ein wirklich schlagendes Wort, welches Wirkung haben könnte, richtige Wirkung mitten unter den banal gewordenen Redensarten. Demnach ist diese Art Kritik eine unwirksame Masse geworden, wie die Masse mittelmäßiger Verlagsartikel, mit welchen sie sich beschäftigt. Hier kann nur helfen, daß wenigstens nach nüchterner Wahrheit gestrebt, daß das Mittelgut haufenweise mit ein paar natürlichen Worten abgefertigt, und dem Publikum Uebersicht und Auswahl erleichtert wird. Der Gegensatz zu dieser Gattung ist die schwerfällige Art von Kritik, welche mit einigen erlernten Formeln

dieses notwendige Uebel, Romane und dergleichen, stolz und gründlich nutzlos erledigt. Die Gelehrten und die Nachbeter der Gelehrten haben sich unter uns im allgemeinen niemals ausgezeichnet durch Geschmack, und was sie an Regeln darüber erlernt, das wird fortgeerbt von Geschlecht zu Geschlecht, bleibt dasselbe unter den abweichendsten Bedingungen, und heißt nur unter ihnen selbst nicht Pedanterie. Das Wissen neben dem Können, worauf wir uns stets zu Gute tun, heischt gerade, wenn es etwas sein soll, die eifrigste Fortbildung mit jedesmal gegebenen Bedingungen, und gebiert immer den Tod, wenn gerade die Fortbildung fehlt. Was haben wir in diesem Betrachte für abgestandene Dinge über Sues Bücher zu sehen gekriegt, über Bücher, deren Zudrang, deren Schwächen zu so gerechter Opposition berechtigten! Ein Philosoph bewies unter anderm und von seinem Standpunkte ganz richtig, daß nach Lessings Theorie Sue gar nicht zu schildern versteht. Was erzeugt dergleichen? Der Kritiker wird ausgelacht, und die Kritik hat einen neuen Grund gegeben, daß man sie mißachten könne. Dabei hat obenein Lessing ganz recht, nur der gelehrte Kritiker, welcher einer Uebersetzung gefolgt war, da Sue weder griechisch noch lateinisch schreibt, war durch eine ungeschickte Anwendung Lessings und durch Uebertreibung ins Unrecht geraten. Solchergestalt ist die Einwirkung der Kritik aufs Publikum ganz und gar nichtig geworden. Wie soll eine Hilfe entstehen, von wo soll sie ausgehen? Sie kann immerhin nur vom Buchhandel und der Journalistik kommen, wenn jener Maß zu halten und diese Einfluß zu gewinnen versteht. Letzteres kann nur dadurch geschehen, daß von kundigen Leuten, denen das Publikum Urteil zutraut, regelmäßig wiederkehrende Uebersichtsartikel geliefert werden, in welchen nur das Wichtige besprochen wird.

Der Haufe gleichgültiger Bücher muß durchaus ignoriert werden, damit die Aufmerksamkeit des Publikums nicht überhäuft bleibe durch den Wust von Titeln, und damit die hastigen Verleger durch Schaden einsehen lernen, nicht jeder zusammengeheftete Band sei ein Buch, sondern nur das sei ein Buch, was einen selbständigen Atem in sich trägt.

Weimars gedenkend, sagen wohl manche, die Regierungen und Höfe könnten die schöne Kunst in der Literatur fördern. Ich glaube nicht, daß hiervon heutigen Tags viel zu erwarten sei. Die Parteiungen sind zu tief gedrungen, als daß nicht voll-

ständige Unabhängigkeit erfordert würde für jegliche literarische Tat, welche sich an den Geschmack richtet. Neuere Beispiele von höherem Schutz haben uns zu deutliche Lehre gegeben. Ich bin weit entfernt davon, solche Unterstützung und Auszeichnung wichtiger Dichter zu bemäkeln. Ich finde es im Gegenteil höchst preiswürdig, daß Notabilitäten derartig bedacht worden sind. Aber ich kann nicht ableugnen, daß man für die schöne Literatur selbst bis jetzt keinerlei günstiges Resultat gewonnen hat. Vielleicht weil solche Auszeichnung vorzugsweise älteren Poeten, deren Kräfte bereits verbraucht waren, zuteil geworden ist. So hat Tiecks Berufung sich allerdings nur dadurch angekündigt, daß unfruchtbare, der Kuriosität angehörige Versuche angestellt worden sind, und Rückerts Berufung hat die bedenklichsten Verse und eine befremdende Hitze für Dramen zum Vorschein gebracht, für Dramen, mit welchen weder die Literatur noch das Theater etwas anzufangen weiß. Sollen wir deshalb die Wahl des Alters bekritteln? Aber jüngere Kräfte wären wohl noch weniger geeignet unter einer Auszeichnung aufzublühen, welche heutigentages dem Ausgezeichneten eine überaus schwierige Stellung gibt. Die Selbständigkeit und Unabhängigkeit äußerster Art ist nun einmal Mittelpunkt des jetzigen Glaubensbekenntnisses, und wer auf das Vertrauen und Zutrauen angewiesen ist wie der Dichter, der kann die kleinliche Behutsamkeit einer Jungfrau nicht entbehren.

Muß nun heute deshalb die schöne Literatur der großen Mittel verlustig sein, welche die Staatsmacht bieten kann? Gewiß nicht. Das große Institut der schönen Literatur, welches sie in unmittelbare und lebendigste Verbindung setzt mit der Nation, das Theater ist in Deutschland ganz und gar abhängig von höherer Unterstützung. Sie wird diesem Institute gewährt; wir müssen zugestehen, daß kein Land so reichlich versehen ist mit Theateranstalten als das unsrige, und daß selbst kleine Staaten der Freigebigkeit ihrer Fürsten in diesem Betracht große Opfer zu danken haben. Aber leider kommen diese Opfer durchschnittlich Aeußerlichkeiten zugute, und die deutsche Literatur, welche die Hauptrolle dabei spielen sollte, ist im Grunde nach wie vor die Magd des Theaters. Was ist hierüber in den letzten Jahren geschrieben und gesprochen worden! Zahlreiche Schriftsteller haben sich diesem Interesse zugewendet, und die um jeden Preis politischen klagen schon über die Zer-

teilung des literarischen Interesses. Tantiemen wurden eingeführt an den zwei Haupttheatern, und die Ermunterung solcher Art schien bei den übrigen vor der Türe zu stehen. Dort ist sie stehen geblieben; an den Haupttheatern ist diese ökonomische Lockung durch Verwaltungsformen eine täuschende Lockung geworden, und das Resultat ist in diesem Augenblick folgendes: die französischen Stücke bedecken das deutsche Repertoire in eben so großer Masse wie vor diesem Reformtumulte, ja eine der Hauptbühnen, das Berliner Hoftheater, ist zu solcher Unmacht herabgesunken, daß es für den dramatischen Dichter ganz außer Rechnung bleiben muß. Aus andern Gründen ist unsere schöne Literatur hier in eben so übler Lage wie oben mit dem Buchhandel. Welche Gründe herrschen hier? Hinderlicher Stil veralteter Herkömmlichkeiten, das System halber Maßregeln, Mangel an Geist, Kenntnis und Mut in der Leitung. Um nicht durch allgemeine Bezeichnungen Mißtrauen zu erwecken, will ich das Wesen der Haupttheater besonders andeuten. Die wichtigste Bühne ist das Hofburgtheater in Wien. Wie verhält es sich zur deutschen Literatur? Die Annahme der Stücke ist an Bedingungen geknüpft, welche aus einer längst begrabenen, auch in Wien längst begrabenen Zeit stammen, und viel mehr einer überlebten Etikette als einem heilsamen Konservatismus angehören. Nach diesen Bedingungen könnte eigentlich nicht ein einziges Stück unserer klassischen Literatur dort aufgeführt werden. Durch Aenderung an den Stücken und durch kleine Konzessionen ist allein die dem Burgtheater konsequente Erscheinung vermieden worden, daß die Meisterwerke deutscher Literatur auf dem wichtigsten deutschen Theater unzulässig seien. Hierin liegt das Gericht des Systems. Welch ein Konservatismus wäre das, welcher unvereinbar wäre mit den besten Werken der Nation! Der gesunde Konservatismus ändert seine Bedingungen nach den Werken, welche sich bewähren, und durch dies Zugeständnis an die immerdar werdende Welt erhält er sich lebendig. Den treibenden Fortschritt mag er von sich ausschließen, aber den von Schlacken befreiten, innerlich gewordenen Fortschritt erkennt er an. Ich möchte auch nicht bezweifeln, daß das Gesetz der Entwickelung also angesehen werde von den leitenden Staatsmännern Oesterreichs, aber die Bedingungen am Burgtheater harren noch der Reform in diesem Sinne. Man erinnert sich der Anekdote, daß Carlos die

Königin nicht lieben dürfe, daß ein uneheliches Kind nicht zulässig sei, daß ein höherer Beamter, gehöre er auch in fernes Mittelalter, nicht als schlechter Charakter erscheinen dürfe. Sind derlei Bedingungen dem Gesetz oder Gebrauch nach wirklich vorhanden, so kann man sagen, daß alle bedeutenderen Stücke nur durch Konzession an der Burg möglich geworden sind. Aber man begreift, daß Ausnahmen nicht das wirkliche Leben erzeugen können, und daß das Burgtheater mit dem jetzt noch herrschenden System von Bedingungen der produktiven dramatischen Literatur im wesentlichen verschlossen ist. Sollte das am reichsten ausgerüstete und einträglichste Theater Deutschlands, von welchem alle Theater der großen Monarchie abhängen, dem deutschen Dichter durchschnittlich verloren sein? Darf er nur auf einen günstigen Zufall hoffen, und muß er, will er den Zufall erzwingen, gegen seinen Genius auf ausdrucksloses Unterhaltungsspiel bedacht sein? Möchte dies jemand ein Förderniß schöner Literatur nennen?*)

Oder entschädigt Deutschland ohne Oesterreich hinlänglich? Es scheint unerklärlich, daß Berlin unter einem der literarischen Bildung so mächtigen Regenten nicht eines mächtig ausgerüsteten Theaters genießen solle. Und doch ist nicht zu verkennen, daß das Theater Berlins kaum jemals so unmächtig gewesen als jetzt. Unvollständig im Personal, kann es größere Stücke nicht genügend besetzen, und hat in den letzten Jahren die traurige Erscheinung abgegeben, daß alle wirksamen Stücke der neueren Zeit in Berlin eine kranke, bald dem Tode verfallende Existenz darboten. Es liegen Stücke seit Jahren im Pult der Direktion und können wegen unzureichenden Personals nicht gegeben werden. Dazu kommt eine in allen Teilen alt gewordene Leitung ohne Frische, ohne Kraft; eine geistige Potenz oder auch nur Vertretung ist gar nicht vorhanden. Sollte man es für möglich halten? Die Stadt der deutschen Intelligenz, wie sie sich doch so gerne nennen hört, die Stadt, welche bei den exklusiven Bedingungen am Wiener Burgtheater berufen und geeignet ist, dem deutschen Theater vorzuleuchten als erstes und wichtigstes Nationalinstitut, Berlin hat keinen

*) Indessen ist es bezeichnend, daß in diesem Augenblick „Moriz von Sachsen" von Prutz zur Aufführung gebracht wird, während er in andern Städten, wo man sich freierer Bewegung rühmt, noch Hindernisse findet.

Dramaturgen, welcher mit einiger Machtvollkommenheit das literarische Moment dieses wichtigsten Teils schöner Kunst verträte. Man mißverstehe nicht diesen Ausdruck „Dramaturg". Es soll nicht die Vertretung bloßer Theorie gemeint sein, welche mit Recht und mit Unrecht in so großem Mißkredit bei den Bühnen steht. Aber eine mit der Praxis vertraute literarische Vertretung ist ja doch unerläßlich. Es ist auffallend genug, daß gerade unter uns, die wir sonst in der Theorie so überlegen und übergreifend sind, das wichtigste und einflußreichste Kunstinstitut durchschnittlich der bloßen Routine überlassen bleibt. Es sind nur zwei kleinere Hoftheater vorhanden, welche diese Sorge nicht vernachlässigt haben: das ist Braunschweig, welches in Karl Köchy einen theoretisch und praktisch durchgebildeten Dramaturgen besitzt, und Oldenburg, welches in Herrn von Gall einen literarisch kundigen und geübten Mann als Intendanten an die Spitze gestellt, und diesem auch noch in Julius Mosen einen Dichter an die Seite gegeben hat. Ich möchte noch Herrn von Auffenberg*) in Karlsruhe nennen, dessen dramatische Werke in großer Bändezahl jetzt aus der Presse quellen, wenn diese Dramen selbst und die Früchte des Karlsruher Theaters nicht irre machten an den Eigenschaften eines Dramaturgen. In jenen Bänden ist das literarische Moment sehr schwach, und in den Früchten des Karlsruher Theaters wird das Leben heutiger Zeit gänzlich vermißt. So lebendig dies übrigens durch Baden vertreten wird, so dürftig erscheint es am Karlsruher Theater. Ich weiß nicht, wie viel Anteil daran die Theaterzensur habe, aber aus der Ferne zeigt sich Mannheim unter Düringers Leitung überlegen und bei weitem rühriger. Die Zensur ist freilich für den Zuschauer unberechenbar, und hierin liegt wirklich ein tiefer Krankheitskeim für das deutsche Drama. Die zwanzig beachtenswerten Hof- und Stadttheater sind von großem Wert, weil sie unverhältnismäßig große Kräfte auf das Theater verwenden, und in diesem Betracht beinahe Frankreich, wenn der Mittelpunkt Paris außer acht bleibt, übertreffen, England gewiß und jedes andere Land überragen, mit Ausnahme des Opernlebens in Italien. Aber dieser Vorteil wird traurig genug aufgewogen durch die zwanzig verschiedenen Zensurstandpunkte. Jedes

*) Unseres Wissens steht Herr von Auffenberg in keinerlei Verbindung mehr mit dem Hoftheater in Karlsruhe. D. R.

Hoftheater insbesondere macht darin die speziellen Sympathien und Antipathien seines Hofes geltend, und so muß ein Netz entstehen, in welchem am Ende fast jeder Fisch gefangen wird, der aus dem Strom unserer Dichtung aufsteigt. Für das Gedeihen unseres Dramas ist es unerläßlich, daß sich die Gebietenden über einen höheren und freieren Standpunkt in betreff der Theaterzensur vereinigen. Gewiß würde schon ein Wink an die Intendanten gute Folgen haben, denn es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß diese in der speziellen Rücksichtnahme stets noch weiter gehen, als den Gebietenden selbst nötig scheint. Es wäre sonst unmöglich, daß so engherzige und oft kuriose Hinderungsgründe zum Vorschein kämen, und das Publikum wird seinen Augen nicht trauen, wenn die Autoren einmal, gedrängt von diesen unerschöpflich scheinenden Motiven der Ablehnung, selbige durch die Presse dem allgemeinen Gutachten vorlegen. Es ist gar leicht obenhin und nach äußeren Symptomen über die Armut dramatischer Dichtung unter uns zu schelten; wem ein Blick in die inneren Hindernisse gestattet ist, der wird sich wundern, daß noch so viel für unser Theater geschrieben wird. Es gibt nichts Entmutigenderes als diesen unterirdischen Wald von Hindernissen für ein neues deutsches Stück, und dieser Wald scheint undurchdringlich, wenn das Stück einen vaterländischen Stoff behandelt.

Dies führt uns auf Berlin zurück. Zu dem traurigen Zustand der Mittel und der Leitung ist neuerdings eine Verordnung gekommen, dahin gehend, daß jedes Stück einer speziellen, eventuell in Berlin selbst auszuübenden Zensur unterworfen sein solle, welches nicht nur ein kürzlich oder längst verstorbenes Mitglied des regierenden Hauses, nein, welches einen Verwandten oder eine Verwandte des regierenden Hauses in seinem Personenverzeichnis habe. Albrecht von Culmbach in Prutz' „Moriz von Sachsen" soll die Veranlassung zu diesem Edikt gegeben haben, und man kann nun getrost die Hände in den Schoß legend sagen: Nun sind wir am Ziel, am Ziel, welches die Zeichen der Unmöglichkeit eines deutschen Dramas uns entgegenstreckt. Ein so großer Teil des Vaterlandes wie Preußen schließt oder erschwert wenigstens bis zum Unerträglichen die Möglichkeit eines deutschen Dramas. Denn bei wie vielen historischen Figuren wird sich nicht eine Verwandtschaft aufsuchen lassen, und träte noch ein oder das andere regierende

Haus dieser Verordnung bei, so wäre das deutsche Theater durch eine Kluft getrennt von seinen Führern deutscher Geschichte. Welch ein Gedankengang! Entweder dieser Schlag wirkt total lähmend, und wer trägt dann die Schuld, daß das strebsam gewordene deutsche Theater in Nichtigkeit fällt? Oder er gestaltet die ohnedies regsamen Neigungen der Zeit, sich von der Geschichte völlig zu lösen. Das Bedürfnis des Theaters ist nicht abzuweisen, und dem einmal aufgenötigten Weg des Talents ist durch keinerlei Ableitungsmittel ein Ziel zu stecken: das geschichtliche Drama verschwindet, und das Drama der Gegenwart voll hundertfacher, zuerst unscheinbarer Spekulationen der radikalen Geschichtslosigkeit steigt drohend empor.

Man mache sich darüber keine Illusionen, daß man wichtige Maßregeln gegen den Strom der Zeit durchsetzen könne. Mit ihm vielleicht, auch wenn die Maßregeln am Ende diesem Strom eine unerwartete und der Menge unerwünschte Richtung geben. In letzterer Art herrscht die wirkliche Ueberlegenheit. Heutiges Tages durchsetzen wollen: daß die historischen Figuren der Nation von der Teilnahme dieser Nation ausgeschlossen sein sollen, daß die großen Theater ohne Verbindung bleiben sollen mit dem tieferen Bedürfnis der Nation, das ist eine Unmöglichkeit. Besteht man darauf durch gemachte Maßregeln oder, was bisher die Hauptsache gewesen, durch Unachtsamkeit, durch Ueberlassung der wichtigen Aufgaben an unfähige Leiter, so ist das unvermeidliche Resultat folgendes: Man kommt allgemein zum Bewußtsein, daß diese Theater den Charakter von Privattheatern erhalten und in die große Gattung desjenigen, was man Rokoko nennt, eingereiht werden. Demgemäß ignoriert man sie und trachtet auf hundert Wegen nach Ersatz. Glaube man nicht durch Verweigerung von Erlaubnis und Mitteln die Errichtung neuer Institute hemmen zu können. Das wirkliche Bedürfnis ist unerschöpflich an Hilfsmitteln, und in diesem Augenblick schon sind die Aktienvereine ein lehrreiches Beispiel. In Berlin namentlich wäre es ein Leichtes, neben dem jetzigen Hoftheater ein Aktientheater zu errichten, welches ohne einen Taler Zuschuß binnen einem Jahr das Schauspiel des Hoftheaters überflügelt haben und glänzend rentieren könnte. Zweifle man nicht, daß es an Talenten fehlen würde; die Talente drängen sich dahin und entstehen da,

wo schaffendes Leben ist. Ich halte die Errichtung eines solchen Rivaltheaters nicht für wünschenswert, weil die Zersplitterung der Kunstinteressen der Kunst immer nachteilig wird, aber ich halte die Entstehung für unvermeidlich, wenn nicht ernstlich an eine Reform der Hoftheater gedacht wird. Ich bin aber auch überzeugt, daß eine solche Reform im großen Stil, und zwar in dem nötigen objektiven Stil, welcher nationale Kunst und nichts Geringeres vor Augen hat, ins Werk gesetzt wird, sobald der König von Preußen einmal dieser Angelegenheit seine ernstliche Aufmerksamkeit zuwendet. Es ist ja auch einleuchtend, wie tief der politische Einfluß desjenigen Staates sich begründen müsse, welcher Deutschland eine wirkliche Nationalbühne darbietet. Wer die Macht würdig vertritt, bei dem wohnt die Macht. Wäre eine kleinere Stadt ausreichend für solche Aufgabe, so hätte sich Stuttgart ein gegründetes Anrecht erworben. Der unbefangene Sinn, welcher den dortigen Herrscher auszeichnet, hat es dem großen Regietalent des Schauspielers Moriz möglich gemacht, annäherungsweise zu leisten, was die lebende Generation verlangt, und es ist ein tröstlicher Anblick den dortigen Eifer für Schöpfung und den großen Sinn in der Beaufsichtigung zu sehen. Da treten sie freundlich zurück, die Rücksichten für das Haus, da erscheinen niemals die hundert Gehege, welche nicht berührt werden sollen, und die Folgen haben sich nicht nur in keiner Weise störend gezeigt, sondern sie sind dem Haus und dem Stil zum Ruhm gediehen. Stuttgart am nächsten steht Oldenburg. An Darstellungskräften eine der reichsten Bühnen ist Dresden. Dort war auch einmal davon die Rede, für literarische Leitung die so lange vor dem Abgang Tiecks erledigte Stelle dieses Dramaturgen wieder zu besetzen. Die Zeitungen nannten Gutzkow. Hätte man doch in Dresden darauf gehört; eine geistige Stütze für so viel schöne Mittel wäre gar heilsam. München hat während der letzten Jahre häufigen Wechsel der Intendanz zu erfahren gehabt; wir müssen aber zu unserer Ueberraschung eingestehen, daß die Beschränkungen unter Herrn von Küstner größer erschienen als unter dessen Nachfolgern, und daß die dortige Theaterzensur keineswegs dem dunkeln Bild entspricht, welches man in Norddeutschland von München zu entwerfen pflegt. Es bedürfte nur eines geringen Anstoßes, um in jener Stadt der Künste das Theater dem Standpunkt der Malerei, Bildhauer-

und Baukunst anzunähern. Weimar dagegen ist ein lehrreiches Beispiel, wie weit ein kleiner Ort durch einige schöpferische Geister gebracht werden, und wie tief er sinken kann ohne diese Geister. Das dortige Theater ist auf eine sehr niedrige Stufe hinabgeraten, und nur etwa Darmstadt kann ihm den Rang streitig machen. Hannover verwendet ruckweise auf berühmte Schauspieler große Summen, scheint aber doch kein Ensemble zu gewinnen. Die Autoren klagen seltener über die dortigen Beschränkungen des Inhalts, weil sie darauf gefaßt sind, und weil der dortige Preis von vier Louisd'or für ein fünfaktiges Stück niedriger klassifiziert, als es dem gebildeten und seinem Urteil nach nicht unwichtigen Ort angemessen ist. Cassel erhält sich durch eine umsichtige Leitung immer in einer gewissen Würdigkeit, und das darf verhältnismäßig auch von den mecklenburgischen Hauptstädten, namentlich von Schwerin, gesagt werden. Auch Wiesbaden ist rührig in seinem Streben.

Von größerer Wichtigkeit als diese kleineren Hoftheater sind für die dramatische Literatur die vier Stadttheater in Hamburg, Leipzig, Breslau, Frankfurt. Ihrer augenblicklichen Tüchtigkeit nach ist diese Reihenfolge die ihnen gebührende. Hamburg ist in den Händen von zwei kundigen Dirigenten, welche die größte Tätigkeit entwickeln. Die Errichtung eines Theaters zweiten Ranges, des Thaliatheaters, außer einer Schar ganz untergeordneter Schaubühnen, hat dort das künstlerische Gedeihen in unmittelbare Gefahr versetzt. Denn hier ist nicht vom Stachel der Rivalität die Rede, sondern von der blanken Konkurrenz. Diese hat in der Kunst doch eine andere Bedeutung als im Handel, und eine Stadt der Masse wie Hamburg ist an sich viel eher geneigt, die leichte anspruchslose Unterhaltung eines Thaliatheaters aufzusuchen als die höhere Gattung des Stadttheaters. Man kann also leichtlich das Fundament des Haupttheaters gefährlich untergraben haben durch Beschützung des kleinen Theaters. Leipzig ist in einem sehr hoffnungsvollen Werden begriffen, nimmt schon jetzt durch große Tätigkeit und durch treffliche Regie Marrs eine wichtige, die meisten Hoftheater überflügelnde Stellung ein und würde ohne Zweifel ein tonangebender Theaterort, wenn sich die Stadt entschlösse, nach dem Beispiel kleinerer Städte die Direktion durch Zuschüsse für bestimmte Zwecke positiv zu unterstützen. Sie nimmt aber noch Pacht, behält sich einen nicht

unbedeutenden Zuschauerraum vor, und hat in übertriebenem Nivellierungsstile die Meßspiele von der Abgabe an das Theater enthoben. Dadurch wird die Direktion wohl genötigt werden, auf einen niedrigen Etat bedacht zu sein, besonders da die herrschende Vorliebe für Musik eine Oper von großen Kosten heischt. Breslau, einst ein sinniger Ort für dramatische Kunst, ist in den letzten Jahren sehr verwahrlost worden, und es steht zu erwarten, ob dem eben eintretenden und eifrig arbeitenden Herrn von Holtei eine Regeneration gelingt. Frankfurt harrt noch auf die Absicht einer Regeneration, es hat eine sehr wichtige Lage, im Augenblick dient sie zu weiter nichts, als daß jedermann sehen kann: hier sei ein ungenügendes Theater. Die Städte am Rhein werden sich so lange mit mittelmäßigen Bühnen behelfen, bis ein spekulativer Kopf die gebotene Gelegenheit durch Dampfschiffe und Eisenbahnen benutzen und eine einzige, aber gute Gesellschaft errichten wird für die Städte von Mainz bis Düsseldorf. Der erste solche Schritt, welchen die Eisenbahnen möglich machen, geschieht soeben durch die neu eintretende Direktion in Magdeburg, welche durch Dampfwagenverbindung auch Halle versehen wird. Es ist nicht zu zweifeln, daß diese Art der Gemeinschaftlichkeit systematisch um sich greifen wird, sobald die Eisenlinien vollständiger geschlossen sind, und dies ist neben den Aktientheatern die zweite Gegnerschaft der Hoftheater, welche hinter den Forderungen der Zeit zurückbleiben. Solche Gesellschaften, welche mehrere Städte zugleich versehen, öffnen außerdem eine günstige Aussicht. Die Klage nämlich über den Mangel an guten Schauspielern rührt schwerlich von dem Mangel an Talenten her, welcher größer sei als zu anderen Zeiten, sondern wahrscheinlich von dem zahlreicheren Bedürfnis. Einst wurden drei bis vier große Mittelstädte durch *eine* reisende Gesellschaft versorgt, jetzt hat jede dieser drei bis vier Städte ein stehendes Theater, also schon in einem einzigen solchen Kreis ist das Bedürfnis talentvoller Schauspieler verdreifacht oder vervierfacht.

Ein Blick auf die gesegnete Anzahl großer Mittelstädte in unserm Vaterlande, ein Blick auf den geweckten und ausgebildeten Kunstsinn in denselben lehrt uns, von welch einer bildenden Macht das sorgsam behandelte Theater in Deutschland sein könne. Es ist nicht möglich, daß eine erleichterte Gelegenheit noch lange Zeit dem Zufall und der Gedankenlosigkeit ver-

bleibe, es ist vielmehr wahrscheinlich, daß in den nächsten Jahren ungewöhnliche Maßregeln in diesem Bereich geltend gemacht werden.

---

45) Briefe über das deutsche Theater.

I.

Ist es ein bedenkliches Zeichen, daß wir von vielen Seiten aufschreien hören nach theoretischen und didaktischen Hilfsmitteln für unser Theater? Hier nach Theaterschulen, dort nach Dramaturgen, an andern Orten nach Experimenten entlegenster Art! Ist's ein bedenklich Zeichen oder ein gutes Zeichen?

Wenn bedenklich ein Gegensatz von gut wäre, so ist es keines von beiden, aber es ist sicherlich ein Zeichen, daß es gut wäre in betreff unsers Theaters mehr zu bedenken als man bisher bedacht hat, daß es nötig ist, eine so große und wichtige Kunst nicht länger der Gedankenlosigkeit oder der bloßen Routine zu überlassen.

Es hat also der Lärm über unser Theater, welcher seit einigen Jahren erhoben worden ist, zu keinerlei innerer Reform geführt? Nein. Nicht einmal zu einem Anfange solcher Reform. Der Lärm ist erregt worden durch Schriftsteller, weil unerwartet eine junge Generation von Autoren ihre produktiven Kräfte dem Drama zugewendet und auch lebhafte Erfolge errungen hat. Der Lärm hat auf Schriftsteller und Publikum gewirkt: es ist eine erhöhte Teilnahme fürs Theater entstanden. Auf die ausübenden Institute als Institute hat er gar nicht gewirkt. Die alten Schläuche sind unverändert geblieben für neuen Wein.

Doch nein! Damit nicht zuviel gesagt werde, muß ich erwähnen, daß an dem einen kleineren Hoftheater ein Regisseur seine Tätigkeit im vorgeschriebenen Kreise erhöht, und daß an einem andern noch kleinern Hoftheater die Intendanz sich nach Kräften geregt*) und auch einen Dichter zum Dramaturgen eingesetzt hatte.**) Leider hat dies wenig zu bedeuten. Die Zeit

*) Ist beides schon wieder beseitigt, seit obiges geschrieben worden.

**) In Stuttgart, wo Frhr. v. Gall bekanntlich die Leitung der Hofbühne übernommen hat, wurde ihm Franz Dingelstedt (jetzt Legationsrat) als Dramaturg zur Seite gestellt. R. d. A. Z.

ist vorüber, wo die zweifellos ersten Dichter der Nation zufällig in einer kleinen Residenzstadt zusammengedrängt waren, und trotz der kleinen Stadt gesetzgeberisch fürs Theater auftreten konnten. Das Theater war noch jung, der literarische Sinn idealisch, die Vermittelung der Städte und Länder untereinander gering, die Dezentralisation groß, der Erfolg im Publikum Nebensache. Man lese die Briefwechsel jener Zeit nach, und man wird finden, daß von dem Erfolge der Aufführungen gar nicht die Rede ist. Die literarischen Schöpfer durften noch despotisch sein, oder wenigstens eine Aristokratie vorstellen, welche auch beim Theater um nichts fragte, als um literarische Maßstäbe.

Das ist alles längst vorüber. Wie wenig man es auch anerkennen will, das Theater ist eine Nationalsache geworden, das große Publikum sitzt darüber zu Gericht, und die kleinen Residenzen mit ihren kleinen, kein bedeutendes Leben darstellenden Kreisen sind nicht mehr imstande dafür den Ton anzugeben. Es können dies nur noch Städte, welche ein großes, innerlich bewegtes, oder welche doch ein mannigfaltiges Publikum haben. Und wie sich das Theater als Ausdruck des Nationalgeschmackes ausgebildet hat, dies liegt nicht bloß in politischen Gründen, sondern es liegt dies in den innerlichen Gesetzen des ausgebildeten Theaters selber. Die Schauspieler müssen in der Atmosphäre leben, welche durchdrungen ist von all dem, was in der Zeit wirklich lebendig ist, und das Publikum muß ein ebenso wirklich lebendiges sein.

Ich meine damit nicht etwa politisierende Schauspieler und ein politisierendes Publikum, weil das Thema der Politik jetzt eben das herrschende ist. Keineswegs. Morgen kann ein anderes Thema obenauf sein, und ich würde dasselbe sagen. Nicht bloß den Inhalt jener großen Reibung, sondern die große Reibung selbst meine ich. In ihr müssen Schauspieler und Publikum mitbegriffen sein, wenn sie Leben wirksam darstellen, dargestelltes Leben richtig aufnehmen sollen.

Man besuche nur, wenn man eine Probe dieses Exempels kennen lernen will, die kleinen Residenztheater mit ihren sogenannten Traditionen und guten Namen. Man wird erschrecken, wie altmodisch leblos die Dinge da erscheinen, und wie die ursprünglich guten Schauspielertalente da in Ein-

seitigkeit zusammenschrumpfen oder in unbemerkte Manieriertheit ausarten.

Was sind nun für Städte vorhanden, denen man hinreichendes Leben zuschreiben, von denen man also eine wirklich einflußreiche Stellung erwarten könnte? Im Süden und Südwesten Wien allein. München ist nicht bewegt genug.*) Stuttgart ist zu klein, das heißt: es hat nicht verschiedenartige Elemente genug, und nicht hinreichend große Verhältnisse, um die Nerven eines großen Lebens in Bewegung zu setzen. Der wichtige südwestliche Eckstein Frankfurt wäre der Punkt großen Lebens, wenn die südwestlichen Staaten dort durch mehr als Gesandte vertreten, also nicht bloß vertreten, sondern zusammengeführt würden. Das ist nicht der Fall. Die Stadt ist bloße Handelsstadt und Gasthof für Reisende, und ein vernachlässigtes Pachttheater leistet auch noch Geringeres als Frankfurter Reichtum und Frankfurter Gelegenheit leisten könnte. Es kommt nicht in Betracht. Und wäre selbst die Lage ergiebiger ausgebeutet für ein Theater als sie es ist, es würden immer in der vorzugsweis bürgerlichen Kaufmannstadt eine Anzahl Elemente fehlen, welche nötig sind für ein Nationaltheater. Es müssen dazu alle Stände und Richtungen leidlich gleichmäßig vertreten sein.

Aus diesem Grunde ist im Norden selbst Hamburg nicht mehr zu zählen, welches einst ein so wichtiger deutscher Theaterort war. Ich will nicht bemerken, daß Lessing eigentlich schon, und zum Teil aus solchen Gründen, an Hamburg verzweifelte und für das Hamburger Theater seine Kritiken für weggeworfen erachtete. Ich will nur geltend machen, daß damals der wirkliche Begriff eines Nationaltheaters viel dürftiger aufgefaßt werden konnte. Es handelte sich um Anfänge, und da ist man nicht heikel, und Deutschland war in Wahrheit noch viel weniger ein Deutschland als es dies jetzt ist, jetzt wo uns dafür noch so viel zu wünschen übrig bleibt. Die Familiengeschichte war noch allein von Macht, und dafür genügt das Kriterium jeder Stadt; das Allgemeine war nur ein erwachendes literarisches Bewußtsein und Streben.

*) Uns scheint, im Sinne der Kunst wie des politischen Lebens herrsche in München doch Bewegung, um auch einer Theaterbewegung, — welche isoliert eine widerliche Erscheinung ist — zum Träger zu dienen. R. d. A. Z.

Außerdem hat der ganz einseitige Handelsort Hamburg neuerdings dafür gesorgt, daß er mit seinem Theater gar nicht mehr in Frage kommt bei solcher Frage. Er hat gut kaufmännisch, in unserm Sinn aber tödlich, seinem Stadttheater eine Konkurrenz errichtet im Thaliatheater. Der ohnedies auf leichtere Unterhaltung begierige Sinn des abgespannten Geschäftsmannes findet dort wohlfeiler seine Rechnung, und das Institut für höheres Drama ist dadurch immerwährendem Kampfe gegen Bankerott verfallen.

Die kleinen Residenzstädte in Norddeutschland, Hannover, Cassel, Braunschweig, Oldenburg, Schwerin, sind zu klein und zu dürftig in den Hilfsmitteln des Publikums. Selbst wenn sie in eine Stadt vereinigt wären, so fehlte für diese noch der Platz, wo große Strömungen zusammentreffen und ein reichhaltiges, lebhaftes Lebensbewußtsein erzeugen.

Diesen Platz hat allerdings Leipzig inne, aber auch Leipzig fehlt es noch an Umfang, und fehlt es an Vertretung wichtiger Elemente. Selbst wenn dort die Stadtverwaltung endlich durch eine erkleckliche Summe dafür sorgte — und dies wäre allerdings die höhere Schuldigkeit einer so wichtigen Stadt, — daß ihre Bühne eine vorleuchtende Stellung behaupten könnte, selbst dann würde das Leipziger Theater immer nur eine Partie des Nationallebens zum ästhetischen Ausdruck bringen. Allerdings eine große Partie, die große strebende Bürgerwelt. Aber die Teilnahme und Aeußerung einer regierenden Welt, einer Welt des großen Grundbesitzes, des vornehmen Standes und Ranges, selbst des vornehmen Müßigganges, die auch vorhanden sein muß in der Dramatik, sie würde immer fehlen. Ja, wenn sogar Dresden, jetzt allein schon nach Wien und Berlin der wichtigste Theaterort in Deutschland, mit Leipzig vereinigt und dadurch eine imponierende Ergänzung bewerkstelligt wäre, und zwar in einem Lande, welches sich durch Bildung und Kunstsinn auszeichnet, selbst dann fehlte zum Begriffe eines Nationaltheaters noch ein wichtiger Bestandteil. Denn es fehlte der Hintergrund eines mächtigen Reiches. Die dramatische Kunst ist eben auch ein Weib. Als solches bedarf sie zum sichern Gefühl ihrer Herrschaft des sichern Gefühls, daß ein Mann hinter ihr stehe zur Vollstreckung ihrer Gedanken, oder auch nur Launen. Ein Nationaltheater beruht auf der Zuversicht einer Nation. Diese

Zuversicht darf nicht im Publikum zersplittert werden durch den Nebengedanken, daß der Nachbarstamm es überholt habe in politischer Macht. Dadurch werden auf der Stelle die wirksamsten Nationalgefühle einer jedesmaligen Reflexion zugewiesen und geschwächt, und hieraus entsteht die Notwendigkeit, das mögliche Nationaltheater nur da zu suchen, wo der historische Sieg, wo die unzweifelhaft größere politische Macht zu finden ist. Wo der Sieg eingekehrt ist, da ist die Empfindlichkeit für unbequeme, historische Erinnerungen, für unbequeme Erwähnung der Stammesunterschiede und Stammeseigenschaften verschwunden, und diese Unbefangenheit ist in Deutschland unerläßlich für das Gedeihen einer Nationalbühne, und auch deshalb können nur die Hauptstädte Oesterreichs und Preußens in Frage kommen, wenn es sich um das volle Gedeihen einer deutschen Bühne handelt.

Geht man nicht so weit in der Perspektive, dann hat Dresden mit seinem Theater viel Bestechendes. Das Theater selbst in seinen Mitteln und in Anwendung derselben ist immerdar eins der besten in Deutschland, es ist ferner ein Saisonplatz, welcher die Fremden halb einheimisch werden läßt, und es sind ziemlich alle Elemente eines vollen Publikums vorhanden. Aber freilich sind die meisten Elemente hier ärmlicher als es dem Gedeihen der dramatischen Kunst förderlich, und der höhere Stil wird nur erhalten durch Munifizenz des Königs. Das Publikum ist auch nicht groß genug, um nachhaltige Maße für das Haus zu liefern, und es ist verhältnismäßig arm. Die höhern Stände, denen Glanz und Großmut abgefordert wird von den Künsten, sind verhältnismäßig in derselben beschränkenden Lage, und solch eine Lage beschränkt nicht nur den äußerlichen Aufwand, sie beschränkt auch den Aufwand, welcher die Wallungen des Geistes, welcher den Luxus des Herzens betrifft, und welcher hierbei ein Bestandteil des poetischen Sinnes genannt werden darf. Ein gebildeter Sinn ersetzt viel, aber ein aus den Umständen entstehender Schwung ist immerhin unvergleichlich mehr für die Kunst.*)

*) Neuerdings hat auch Dresden die annähernden Schritte zu einer einigen dramaturgischen Leitung wieder unterbrochen: der dramaturgisch leitende Regisseur, Eduard Devrient, ist von seiner Stellung weggedrängt worden.

II.

Wie wir gesehen, ist die Frage um ein Nationaltheater eingeschränkt auf die beiden mächtigen Hauptstädte Deutschlands, auf Wien und Berlin. Es scheint unbegreiflich, daß diese Nebenbuhler um Oberherrlichkeit in Deutschland einen so mächtigen Hebel unerkannt und unbeachtet gelassen hätten. Das politische Moment liegt so deutlich auf der Hand, daß eine Verwegenheit dazu gehört, an der Erkenntnis desselben in Wien und Berlin zu zweifeln. Und dennoch zwingen uns fast die Vorgänge und Resultate zu solcher Verwegenheit.

In Wien widerspricht uns nur eine offenbare Tradition, welche manches Gute gerettet hat. Die dort vorhandene Tradition, es müsse das Burgtheater das beste deutsche Theater sein, ist unverkennbar politischen Ursprungs. Ihr ist es zu verdanken, daß solch eine Idee wie ein Dogma übergegangen ist in alle Kreise, welche das dortige Theaterwesen und Theaterpublikum bilden, und daß wirklich immer noch der beste deutsche Theatersinn dort erhalten worden ist. Ich wollte sagen: Der beste Theaterstil, aber ich könnte das Wort nur in einer untergeordneten Bedeutung brauchen, und gerade die höhere Bedeutung des Wortes Stil ist durch Mangel an Politik verloren gegangen in Wien. Das höhere Schauspiel und die Tragödie, eine dramatische Herzkammer also für die Nation, ist an der Burg ganz schwach und unzulänglich geworden. Es ist leicht nachzuweisen, wie dies organisch hat kommen müssen. Der Lebensgeist im konservativen österreichischen Staatsleben hat dies wichtige Theaterinstitut unbeachtet gelassen, und so sind die politischen Bedingungen desselben tote Formeln geworden, welche nur noch imstande waren, zu hindern. Dies haben sie reichlich getan, und sie hätten's bis zur Tötung gebracht, wenn sie konsequent in Anwendung gebracht worden wären, wenn nicht mitunter beiläufig oder privatim leitende Staatsmänner eine Konzession veranlaßt hätten, wenn nicht überhaupt die österreichischen Herren ihrem Naturell nach zu jeweiligen und persönlichen Ausgleichungen freundlicher Art geneigt wären. Die politisch gesetzlichen Formeln, unter denen das Burgtheater krankt, hätten unter preußischen Beamten, welche der Abstraktion gemäß bis zur äußersten Konsequenz hinaus verfahren, dieses Burgtheater schon längst vollständig getötet. Es würde ein allgemeines Staunen erregen, wenn die Zensurprinzipien für das

Theater in ihrer Nacktheit bekannt gemacht und dem jetzigen Standpunkte der deutschen Nation gegenüber gestellt würden. ein Staunen: daß man nicht ändert, was gar nicht mehr zum Geiste der Regierung selbst gehört, ein Staunen, daß mit diesen Grundsätzen noch so viel Theaterleben möglich gewesen sei. Es wäre auch nicht möglich, wenn nicht die entscheidenden Behörden entschieden billige Menschen wären, die selbst davor erschrecken, daß die klassische Literatur fast durchaus unzulässig sein solle. Denn mit Ausnahme weniger Stücke müßten auch Schiller und Goethe gänzlich ausgeschlossen werden.

Die österreichische Billigkeit hat dies nicht gestattet, aber sie hat, um nicht ganz ungesetzlich zu werden, Verstümmelungen gut heißen müssen, welche den Organismus der Stücke beeinträchtigt und den höhern Stil empfindlich verletzt haben. Denn der Stil im Schauspiel entspringt aus der Konsequenz des Dichters, welche sich unmerklich in Gesetze gestaltet für das Theater. Zerstört man jene Konsequenz, so stört man auch den inneren Gang und stört die richtigen Linien der Wirkung, und bringt in den Darstellern und im Publikum Stückwerk zuwege, welches eben der Gegensatz ist von einem Stile. Nun mag hinzukommen, daß der Geschmack des Oesterreichers überhaupt nicht besonders ausgerüstet ist für Tragödie. Der Prüfstein für den Schauspieler heißt ihm durchweg Natürlichkeit. Sobald also, und dies muß doch geschehen, eine poetisch erhöhte Stimmung ausgedrückt werden soll, da wird der Zuschauer schwierig. Dies empfindet der Darsteller bald, und weicht aus auf die eine oder die andere Weise, und also auch in diesem Betracht geht der Stil verloren.

Nicht ganz mit Unrecht hat man in Wien vor nichts so große Angst auf dem Theater, als vor der norddeutschen Unnatürlichkeit und Manieriertheit. Deklamieren ist am mißliebigsten angesehen. Nahe liegende Charakterentwickelung wird am dankbarsten aufgenommen.

Es ist indessen schwer zu sagen, wie viel die aufgenötigte Gewohnheit darin zuwege gebracht und ob nicht der Geschmack anders geartet wäre, wenn nicht das moderne, also unmittelbar ergreifende Pathos systematisch abgehalten worden, oder doch nur stückweise gestattet worden wäre. Es ist gar zu schwer, Schein vom Wesen zu unterscheiden bei einem Theater, welches so viele

Jahrzehnte lang von einem Kapitalirrtum beherrscht worden ist, von dem Irrtum: die lebendigste Kunst des wiedergeborenen Lebens, die dramatische Kunst, sei abzuschließen von dem bewegenden Hauche des Zeitalters. Man hat dies wohl nicht gewollt, man hat nur wohl den Extremen auszuweichen gedacht, aber man hat doch die Seele selbst tief beschädigt, weil man alte Formeln und nicht lebendige Geister zu Regulatoren hingestellt hat. Denn, alles zusammengefaßt, ist es doch der Mangel an geistiger Direktion, welcher das Theater an der Burg am tiefsten beeinträchtigt hat. Der Geist besiegt alles und besiegt alles richtig, also daß der Sieg ihm gebührt. Das Burgtheater ist seit Jahrzehnten ohne geistige Direktion, und dies ist ihm jetzt gar sehr abzumerken, und aus folgenden Gründen wird es noch schlimmer damit werden, wenn ihm nicht Hilfe gebracht wird: Es hat sich erhalten durch die beste Korporation von Schauspielern, welche Deutschland besaß. Diese Schauspieler werden alt, und die Nachkommen bleiben aus. Warum? fehlt es an Talenten? Man sagt es. Ich zweifle fast, daß diese Behauptung ganz richtig ist, aber ich weiß, daß doppelt so viel Talente gebraucht werden als ehedem. Es machen jetzt wenigstens doppelt so viel Städte Anspruch darauf, ein mit guten Schauspielern besetztes Theater zu haben. Das Bedürfnis ist erstaunlich gewachsen. Das Reisen ist so erleichtert; in jeder Stadt von einiger Bedeutung hat der tonangebende Teil des Publikums die Theater der großen Hauptstädte gesehen und steigert demgemäß die Ansprüche an das Theater seiner Heimatstadt. Für die Hauptschauspieler verwendet man Lohn und Sicherstellung in so erhöhtem Maße, daß Wien gar nicht mehr durch größern Sold reizt. Manches frische Talent aber läßt sich abschrecken durch die Beschränkungen des Repertoires in Wien. Solchergestalt wird es der Burg sehr schwer, fast unmöglich, das Personal so zu ergänzen, wie es nötig wäre. Das ist leidlich verdeckt worden, so lange die erste Linie der fünf bis sechs guten Schauspieler an der Burg rüstig war. Jetzt kommt das Alter, und man sieht die Gefahr. Ein alter Schaden offenbart sich gleichzeitig: die zweiten Rollen waren immer unverhältnismäßig schwach versehen an der Burg. Jetzt ist die Zeit der Ensemblestücke eingekehrt, welche die zweiten Rollen ebenfalls in erste Linie drängen, und nun offenbart sich der Uebelstand schreiend.

Aber nicht nur das Theater selbst ist der Veraltung überlassen worden, sondern man hat auch, wie natürlich, die Verjüngung des Publikums nicht hindern können. So entfernen sich die zueinander gehörigen Teile immer mehr von einander — was wird das Resultat sein?

Sonderbar genug, Berlin mit allen Vorteilen einer liberalern Zensur in Theatersachen ist trotz dieses großen Vorzuges dennoch hinter Wien zurückgeblieben mit seinem Theater. Es ist in Wien möglich, wenn morgen ein dem Geiste der Zeit gemäßeres Aufsichtssystem und eine aus Geist und Leib bestehende Direktion eingeführt wird, daß man morgen an eine organische, also schnell und gesund wachsende Ausbildung des Theaters nach dem höchsten Ziele hin beginne. Denn es ist ein gesundes bürgerliches Schauspiel, es ist ein Zentrum tüchtiger Schauspieler, es ist ein guter Gesellschaftsgeist unter den Schauspielern, es ist ein aufmerksames, wohlwollendes Publikum vorhanden.

Das alles ist in Berlin zunächst nicht möglich. Dort fehlt dem Theater durchaus der Organismus. Dort steht alles atomistisch nebeneinander, am liebsten übereinander.

Es würde mich hier zu weit führen, wenn ich versuchen wollte, alle Ursachen dieses atomistischen Zustandes zu entwickeln. Nur auf einiges will ich aufmerksam machen. Die Stadt hat nicht die gegliederte Fassung einer alten und reichen Hauptstadt; ihre Aeußerungen sind also auch im Theater nicht von jener Gleichmäßigkeit, welche ein künstlerisches Gleichgewicht fördert, sondern sie erfolgen stoßweise und darum störend für eine organische Bildung. Man überschätzt sie ganz wie jemand, der sich innerlich nicht die Berechtigung zutraut, etwas Ausgezeichnetes zu besitzen, oder der sich wenigstens nicht die Kraft zutraut, es würdig zu erhalten. Dieser mangelnden Ruhe oder — richtiger gesagt — diesem mangelnden Schwerpunkt entspricht es, daß auf dem Theater kein Ensemble entsteht: das Ueberschätzte wird bald neben einer neuen Erscheinung unterschätzt, und die Unruhe einer jungen, offenbar zu großer Rolle bestimmten Hauptstadt drängt viel mehr zur Virtuosität als zur Kunst.

Die Vorliebe des vorigen Herrschers für das Theater als für eine Anstalt zu heiterer oder glänzender Unterhaltung hat absichtslos — denn er wünschte ein gutes Theater und ge-

währte außerordentlich viel Beisteuer dafür — den atomistischen Zustand gefördert. Das Heitere und Glänzende ist nicht geeignet, einen Grund zu legen. Und wenn von der Tragödie bis zu Ballett und Posse alles in denselben Räumen und für dasselbe Publikum gespielt wird, so wird das Solide bald in Schatten gestellt durch die leichtere Lockung, und diejenige Gemeinde, welche den Kern eines Schauspielpublikums bilden muß, kann nicht entstehen. Der Sinn wird zerstreut statt gesammelt zu werden. Es ist kein Zufall, sondern ein Werk der Erfahrung, daß Paris und Wien die verschiedenen Gattungen des Theaters streng voneinander getrennt halten. Die Seele aller, das rezitierende Schauspiel, kann nur seine tiefern Kräfte entwickeln, wenn es strenge Sammlung findet, und diese Sammlung muß durch äußere Mittel unterstützt werden.

Das Schauspiel ferner kann nicht Nationalschauspiel werden, wenn es mit einer gewissen Ausschließlichkeit einem bestimmten engen Kreise gefallen soll, und — so wunderlich dies klingt — es kann dies um so weniger, wenn dieser Kreis ein sehr hochstehender, mächtiger ist. Dieser Begriff eines Hoftheaters ist ein Unglück für das deutsche Theater. Von selbst drängen sich alle Begriffe der Konvenienz hinzu, welche einem Hofe nötig sein mögen, alle Begriffe des Anstandes für eine regierende Macht. Denn man ist auf den unkünstlerischen und unpolitischen Gedanken gekommen, daß auch das Theater den Hof und die herrschende Politik repräsentieren soll, ein Gedanke, welcher dem Zwecke eines Nationaltheaters in vielen Punkten schnurstracks zuwiderläuft. Etikette schließt die Erfindung aus, und doch ist Erfindung das Herz für ein Nationaltheater, denn eine Nation, welche nicht weiter strebt, ist im Verscheiden, und ein Theater, welches nur anerkannte Ideen und Formen bringen darf, ist nimmermehr ein Nationaltheater. Je mehr also ein Hof etikettenmäßig zu vertreten hat, desto mehr beengt seine in letzter Instanz gültige Kritik das Theater.

In diesem Punkte kann nur geholfen werden, wenn ein Herrscher die Verleugnung übt, das von ihm unterstützte Theater der Bedingungen seines Hofes zu entlassen und aus dem Hoftheater ein im schönsten Sinne des Wortes königliches Theater zu machen.

Man sollte meinen, der jetzige König von Preußen, welcher eine so hohe und ausgebildete Idee von der Kunst hegt, wäre

vorzugsweise geeignet, diesen für deutsches Theater entscheidenden Schritt zu tun. Mit diesem Schritte würden von selbst zwei Bedingungen entfernt, welche jetzt das Theater auf das tiefste lähmen.

Die erste betrifft jene unglückselige Idee, Theaterstücke wie Staatsangelegenheiten zu betrachten und den Bedenklichkeiten der Diplomatie zu überantworten. Auf die dreißig Einzelstaaten des deutschen Vaterlandes wird dergestalt Rücksicht genommen, daß kein deutscher Gesandter irgend eine störende Empfindung im Theater haben dürfe. Dadurch wird ein Lebenselement des deutschen Theaters, die deutsche Geschichte, tief beeinträchtigt, und die natürlichsten Stoffe werden die schwierigsten. Dem jetzigen Drange nach Einheit zum Trotze werden die Helden der Nation nicht nur in Familienhelden verwandelt, sondern auch je nach diesen oder jenen empfindlichen Saiten, welche berührt werden, ausgeschlossen. Die Spaltung wird prinzipiell verewigt und die Nation von ihrer Geschichte abgetrennt. Die Fürsten erwiesen Deutschland die größte Wohltat, wenn sie gegenseitig dem Theater die Geschichte freigäben und solche diplomatische Rücksicht ein für allemal vom Theater ausschlössen, eine Rücksicht, welche die Hoftheater zu störenden Instituten des deutschen Theaters macht. Der mächtige Fürst könnte allerdings am wirksamsten mit solcher Reform beginnen, und die Reform wäre von selbst eingeleitet, wenn das Theater mit dem Titel Hoftheater das hemmende Kriterium der Höflichkeit und Etikette aufgäbe.

Aber leider wird das Kriterium noch immer selbst über die deutschen Grenzen ausgedehnt, und die Diplomatie verbietet dem Theater auch auswärtige Stoffe. Was in Frankreich und England und dem Nationalstolze gemäß in jedem seine Selbständigkeit fühlenden Reiche unerhört ist, das gilt bei uns noch für natürlich: auch das Ausland vor jeder, ich sage vor jeder, nicht vor irgend einer unangenehmen Empfindung zu schützen in unserm Theater!

Ohne den nachteiligen Begriff des Hoftheaters wäre man wohl nie auf solch eine die Selbständigkeit total verleugnende Idee gekommen. Wir haben denn auch erlebt, daß man einem auswärtigen Staat zuliebe ein Stück nicht aufführen ließ, in welchem eine Regentin dieses Nachbarstaats historisch richtig aufzutreten hatte, und daß dieser Nachbarstaat gleich darauf

unbekümmert über ein Stück sich erlustigte, welches bei uns nicht erlaubt wurde, weil es historisch richtig einen unserer Regenten darstellte. Einer also vergoltenen übertriebenen Höflichkeit opfern wir ein Lebenselement unserer wichtigsten Kunst.

III.

So vielerlei also und so Wichtiges und so schwer zu Beseitigendes steht einem höhern Gedeihen des deutschen Theaters entgegen. Wahrlich, es bedarf einer geradezu leidenschaftlichen Neigung, um unter solchen Umständen noch für ein also geleitetes Institut zu wirken! Deshalb gibt es auch kaum ein zivilisiertes Land in Europa, wo die Leute von Bildung und Lebensdrang so geringschätzig auf alle dem Theater gewidmeten Bestrebungen herabsehen. Wie kann man, sagen sie mitleidig lächelnd, einer Kunst seinen Anteil und seine Kräfte widmen, welche so gut wie unmöglich ist, welche kaum eine Vergangenheit und gar keine Zukunft hat!

Und wären hiermit nur wenigstens alle Hindernisse genannt? Nein, es sind ihrer noch viel mehr! Es liegen ihrer noch so zahlreiche in unsern Schauspielern, in unserm Publikum, in unsern Literaten.

Unsere Schauspieler leiden an dem Ursprunge, welcher ihnen zugeschrieben wird. Dieser Ursprung heißt „Genie“. Wir sind nicht auffallend ausgerüstet für theatralische Darstellung, und haben deshalb die darstellenden Formen auch im geselligen Leben immer unmäßig bereitwillig von andern Nationen, namentlich von den Franzosen angenommen. Weil wir uns nun so wenig zutrauen, hat die Idee allgemein werden können: ein zum Schauspiel ausgerüsteter Mensch unserer Nation müsse ein ganz ungewöhnlicher, müsse ein Genie sein.

Unter diesem Worte haben die Schauspieler viele Jahrzehnte lang gelitten, da man Genie für gleichbedeutend mit Ausschweifung ansah, und da man ihnen nicht nur die unsichere Erwerbsstellung, sondern auch die moralische Sprunghaftigkeit als Hindernisse anrechnete für bürgerliche Existenz. Was Wunder, daß sie sich das Wort Genie zu Herzen genommen, und daß sie auch alle ersinnlichen Vorteile aus demselben ziehen gewollt! So ist unter den deutschen Schauspielern der Grundirrtum entstanden, es komme ihnen gar nicht zu, ja es sei ihnen gar nicht zuträglich, eine geordnete Folge in ihre Studien und ihre

Aufgaben zu bringen. Der Begriff der Kunst ist in dem Begriffe des Kunststückes verloren gegangen. Von der großen Mehrzahl der Schauspieler wird nirgends so wie in Deutschland die Schauspielerei oberflächlich, stückweise, gewissenlos getrieben. Das Ganze ist das Letzte, welches kümmert. Kleine Rollen zu spielen, sich unterzuordnen, Gewonnenes festzuhalten oder gar auszubilden, das liegt fern, kaum ersichtlich fern. Der ärgste Uebelstand, daß ein Schauspieler seine Rolle nicht auswendig kann, ist ganz deutsch. In England und Frankreich wäre das so auffallend und befremdlich, als ob ein Akteur ohne Kleider auf der Bühne erscheinen wollte. Allerdings wird bei uns dieser Uebelstand zum Teil hervorgerufen durch eine Eigenschaft des Publikums, welche man dem deutschen Publikum gar nicht zutrauen will, durch das Bedürfnis der Abwechselung. Der Schauspieler soll womöglich jeden Tag eine andere Rolle spielen. Gerade so wie gegen alle herkömmliche Phrase der Franzose bei weitem mehr Geduld und Ausdauer ins Theater mitbringt, lange Expositionen anzuhören und vier Stunden lang fest im Schauspielhause auszuharren, gerade so hat er viel mehr Stetigkeit im wiederholten Anschauen desselben Stückes als der Deutsche. Soll man sagen: er ist künstlerischer geartet, und die genaue und sorgfältige Ausführung des Gebotenen interessiert ihn deshalb bis ins Einzelne und länger? Soll man sagen: sein Künstlertum ergeht sich mit größerer Genüge im Detail? Eine Ausführung dieser Frage würde uns zu weit führen, genug, das deutsche Publikum braucht viel mehr Stoff im Theater, viel mehr Stücke, und nötigt dadurch die Schauspieler zu oberflächlichem Einstudieren. Aber unsere Schauspieler zeigen an andern Punkten, daß sie hiermit nicht entschuldigt sein wollen, und daß ihnen ihr Künstlertum ebenfalls vorzugsweise in überraschender Abwechselung und in einer gewissen Virtuosität ruht. Nach der ersten Vorstellung eines Stückes nämlich ist ihnen eigentlich das Stück erledigt. Das Unglaubliche ist bei uns alltäglich. Die folgenden Vorstellungen werden nicht besser, sondern schlechter. Die Aeußerlichkeiten werden kaum durch Uebung etwas runder, der innere Drang aber wird schlaffer. Das Genie hat eben seine Schuldigkeit getan durch sogenannte Schöpfung einer Rolle. Nach dem Künstlertum, welches in der ganzen Welt nicht ohne Fleiß und Ausdauer möglich ist, wird wenig gefragt.

Der vorherrschende Mangel dieses künstlerischen, ich möchte sagen konservativen Elements ist ein überaus verderblicher am deutschen Theater. Es ist erschreckend bei näherem Zusehen, wie die Stücke auf dem deutschen Theater durch ungenügendes Einstudieren und durch Vernachlässigung nach überstandener erster Darstellung verwüstet werden.

Wie unser Publikum zu solcher Verwüstung beisteuert, ist schon berührt worden, und damit ist ein Grundfehler des Publikums genannt. Es hat keine eigentliche Wärme für die Schauspielkunst. Damit hängt genau zusammen, daß man eigentlich nur gezwungen die Würdigkeit des Theaters anerkennt. Im Grunde herrscht der geringschätzige Gedanke: es ist doch ein leichtsinniges Puppenspiel, mit welchem man viel zu viel Federlesens macht!

Freilich wird die große Menge in solcher innerlichen Geringschätzung durch etwas unterstützt, was sich nur in wirklich großer Hauptstadt vermeiden läßt: durch die Mischung der verschiedenen Schauspielarten. Man sieht auf denselben Brettern, und großenteils auch von denselben Personen, alles spielen, heute die Tragödie, morgen die ausgelassenste, ja wohl die gemeinste Posse. Der Gedanke entsteht von selbst, daß dergleichen eben nur von fahrenden Genies, von Komödianten ausgeführt werden könne. Die Ueberladung ferner, die Zersplitterung, Zerstreuung, die Veräußerlichung der Teilnahme entsteht dadurch ebenfalls von selbst, und endlich die Schwankhaftigkeit des Urteils. Was zu viel, was zu wenig, was anständig oder unanständig sei, wird dergestalt in einem Topfe gekocht, daß dieser Topf die Urteilsstätte des Publikums, bald überall das Behältnis wird für eine Suppe des sogenannten „Allerlei", eine Suppe, welche nicht zur Bildung des Geschmacks erfunden ist.

Es ist für den Theatersinn Wiens sicherlich von größtem Vorteil gewesen, daß es die verschiedenen Gattungen des Schauspiels so sorgfältig hat voneinander trennen können in verschiedenen Theaterhäusern und Theatergesellschaften, und es hat in Berlin sicherlich zur Verwirrung der Standpunkte in den Schauspielern und in den Zuschauern, zur Manieriertheit der einen, und zur unruhigen Pointensucht der andern beigetragen, daß die Königsstadt nie in eigentliche Aufnahme gekommen, und das königliche Theater immer ein Ensemble von Oper, Ballett, Schauspiel und Posse geblieben ist.

Endlich haben die Literaten in Deutschland redlich das Ihrige beigesteuert zum Verderben des Theaters. In Deutschland erwirbt man sich die literarischen Sporen mit Kritik. Was die reiflichste Kunde, was vor allen Dingen Erfahrung voraussetzt, das pflegen wir als Einleitung zu hantieren. Namentlich die Theaterkritik ist ein vogelfreies Gewerbe. Wer noch gar nichts kann oder überhaupt nichts weiter kann, schreibt Theaterrezensionen. Ob dies mehr dem Publikum schade, welches diese Kunst so sehr der unreifen Willkür preisgegeben und sich selbst hier auch zur Willkür aufgemuntert sieht, oder ob dies mehr den Schauspielern schade, welche verwirrt und zur leichten Einmischung verlockt werden, das bleibt dahingestellt. Dem Theater im ganzen schadet es ganz gewiß unberechenbar.

Der Schaden mit unserer Schriftstellerei liegt aber leider sehr tief und nicht bloß darin, daß Kritik von der Unerfahrenheit gehandhabt wird. Es ist niemand wahrhaft darum zu tun, daß etwas gelinge. Dies — ich will nicht sagen — unmoralische, aber gewiß unkünstlerische Etwas ruht wie ein Alp auf unsern Künsten. Der große Begriff einer freien Republik in Wissenschaft und Kunst ist ausgeartet in Anarchie. Die Republik hat man nicht mehr im Auge, sondern nur sich selbst, das eigene Gelüste oder die eigene Unlust.

Wodurch ist dieser Uebelstand über uns gekommen? Durch die massenhafte Emanzipation, welche sich überall hat geltend machen wollen, und welche überall, wie natürlich, Hindernisse gefunden hat. Ein Feld nur hat sie offen gefunden, weil dies Feld eben keinerlei Zunftgrenzen hat, das literarische. Alle Hoffnungen und Enttäuschungen haben sich also dahinein gestürzt, und je mehr ihnen durch Zensur und Festhaltung an alten Grenzen die Wirkung erschwert worden ist, desto mehr ist die Flut auf scheinbar unverfängliche Künste geleitet worden. Man bilde sich doch nicht ein, die vielen Zeitungsartikel über Theater entstünden aus Interesse an diesem Kunstinstitut! Niemand denkt geringschätziger von demselben, als der moderne publizistische Schriftsteller, welcher ebenfalls darüber spricht. Die staatliche und nationale Bedeutung ist die Brücke, welche er sich geschickt dahin erbaut hat, und welche er schnell vergessen würde, öffnete sich ihm zu und in Staat und Nation unmittelbare Wirkung und Stellung. Daß diese Bedeutung gesucht und gefunden und ausgebeutet wird, soll absolut nicht gemißbilligt

werden. Im Gegenteil: das Kunstinstitut soll und wird diesen gebotenen Vorteil der Vorpostengefechte dankbar benützen, um die ihm zustehende Stellung im Staats- und Nationalleben würdig einzunehmen. Aber man soll sich nur nicht darüber täuschen, wie weit die wirkliche Teilnahme reicht, und wessen man sich in betreff ihres Ursprungs und in Betreff ihres künstlerischen Gewissens von ihr zu versehen hat. Also kümmern sich von neunzig Schriftstellern, welche das Theater besprechen, höchstens zehn darum, daß das Theater gedeihe, daß aus dem Theater etwas werde. Denn nur das Talent, welches an der Schöpfung Freude hat, und nur die Bildung, welche sich Selbstzweck ist, und nur die durchgebildete Absicht, welche das Einzelne als nötig zur Harmonie des Ganzen uneigennützig liebt, sie allein tragen wirkliches Verlangen nach dem Gedeihen einer Kunstanstalt.

Nun ermesse man, wie viel Ungehöriges und Verwirrendes von den andern achtzig, die doch eben auch als scheinbare Partisane des Instituts sich vernehmen lassen, beigebracht werden muß, um den Schein zu retten! Sie retten ihn wohl auch vor sich selbst. So ist folgender lächerliche Gegensatz entstanden: vor vierzig bis fünfzig Jahren wurde von den ersten Schriftstellern der Nation für das Theater geschrieben, und es wurde durch sie und andere dramatische Talente eher mehr als jetzt für das Theater geschrieben, und doch schrieb man unendlich viel weniger als jetzt über das Theater. Jetzt schreiben nur einige Schriftsteller zweiter Linie für das Theater, und ein ganzes Heer schreibt über das Theater!

Man schrieb eben damals nur darüber, wofür man wirklich Talent oder Neigung hatte. Die Schriftstellerei war noch eine Sache des Berufs. Die Wendung im Staatsleben hat die Schriftstellerei zu einem unbesoldeten Staatsamte gemacht (?), und so lange diese Wendung nicht erfüllt ist, werden nebenher auch Institute wie das Theater von jedermann auf eigene Hand mit regiert. Das sieht wie Leben aus, ist aber ohne Organismus, und nützt der Innerlichkeit des Institutes nichts. Was ihm nützen kann, soll in einem weiteren Briefe, soweit meine Kenntnis dafür zureicht, geschildert werden.

IV.

Wir haben gesehen, wie übel es um die Existenz eines deutschen Nationaltheaters steht. Aber wenn die Umstände und die

Vorbedingungen so ungünstig sind, wozu sich mit diesem Thema beschäftigen? Nun, es verlangt ja gerade das Schwierige die sorgfältigste Beschäftigung. Das Leichte bildet sich ohne besonderes Zutun. Wir werden allerdings die politischen Uebelstände, die Uebelstände des Volkscharakters und der eingerosteten Gewohnheit nicht durch Abhandlungen beseitigen, nicht durch Reformen am Theater besiegen, nein, aber vielleicht vermindern. Und jedenfalls stehen die Reformen am Theater selbst zunächst in unserer Hand. Gelängen sie, so wäre doch ein hoffnungsvoller organischer Anfang gemacht. Von innen heraus muß die Reform beginnen, und dabei darf man sich nicht auf den Zufall verlassen. Unser Theater hat lange von ihm gelebt; jetzt verläßt er uns, weil wir ihn bei der erhöhten Aufmerksamkeit auf das Institut um so nötiger brauchen. Denn er ist ein neckender Kobold, der nur überrascht und nicht hilft, und der sich am weitesten entfernt, je sehnlicher man ihn erwartet. Geniale Schauspielkräfte sind jetzt seltener als je. Ich habe oben gesagt, daß wir vielleicht nicht ärmer seien an Talenten, als eine frühere Zeit, und daß wir dies nur glaubten, weil eine viel größere Zahl von Talenten jetzt gebraucht würde. Die vermehrte Durchschnittsbildung hat wohl auch mehr brauchbare Schauspieler gebildet. Aber freilich, an neu entstehenden großen Fähigkeiten gebricht es auffallend.

Eine Tugend haben wir wohl schon aus dieser Not gemacht: wir haben einen größern Wert auf das allzu gering geschätzte und vernachlässigte Ensemble gelegt, wir haben uns am Ende gar die Armut zur Armseligkeit aufgeputzt, und haben systematisch nach unserer systematischen Art bewiesen, daß die hervorragenden Talente das harmonische Ensemble stören. Hätten wir sie nur, die prächtigen Farben sollten unser Bild nicht beeinträchtigen.

Kämen wir deshalb zurück zum Vagabundieren, weil dies der Genialität allerdings förderlamer war? Nicht doch. Es schmeckt wohl recht nach Geist, wenn man beweist, daß die Einordnung ins bürgerliche Leben und in Solidität nicht vorteilhaft sei für eine Künstlerschaft, welche vorzugsweise das Außerordentliche darstellen soll. Aber es schmeckt auch nur darnach. Eine andere Zeit hat auch ein andres Außerordentliches. Die liederliche Genialität von ehedem gilt heute kaum noch für Genialität, und ist gewiß nicht imstande, denjenigen Inhalt im

Hintergrund zu tragen, welcher heute vorhanden sein muß, um den Glauben an Genialität zu erwecken. Mit solchen stehenden Redensarten hat man lange Zeit so viel unrichtigen und unnützen Vergleichskram an Seydelmann versucht, welchem so viele banale Kennzeichen des Genies fehlten, und welcher dennoch eine geniale Wirkung ausgeübt.

Nein, zurück soll und kann man niemals. Und worin besteht das Vorwärts unsrer Tage? Im Ausbilden von Institutionen, welche uns leidlich sicher stellen vor dem Mangel an Persönlichkeiten. Dieses durchgehende Gesetz ist am Theater noch immer standhaft übersehen worden. Es wird gar nicht gebildet bei unsrer Bühne. Es bleibt alles dem wilden Wachstum und der mosaikartigen Routine überlassen. Welche neuen Institutionen zeigen sich denn nun zunächst möglich für unser Theater? Theaterschule und dramaturgische Organisation. Primärunterricht und Sekundärunterricht. Die Errichtung von Theaterschulen hat schon lebhafte Fürsprecher gefunden, und in Berlin soll denn auch endlich eine im Entstehen begriffen sein. Man hat ganz recht mit der spöttischen Frage: der Schuster braucht Lehrjahre, und der Schauspieler, welcher so viel und so wichtiges können muß, soll wild aufwachsen können? Gewisse Vorschulen sind gewiß sehr wünschenswert — Schulen für das Handwerkszeug und für die Erweckung des Sinnes. Die Talente entstehen allerdings nicht in solchen Schulen, aber wenn der Pedanterie möglichst vorgebaut wird, so können diejenigen, welche sich ohne Schule entwickelt hätten, durch die Schule in der Entwicklung gefördert werden. Und jedenfalls wird immerhin ein schätzenswerter Grundstock von geschulter Form gebildet, welcher das Fachwerk eines Theaters leidlich ausfüllen mag. Die Naturalisten oder „Wilden“ gewinnen ebenfalls dabei: sie sehen die Elemente eines Stils, den sie ausbilden, wenn er ihnen entspricht, den sie bewußt umgehen, wenn er mit ihrem Talente nicht vereinbar ist.

In einem Aufsatz für Theaterschulen in dem „Rheinischen Jahrbuch“ für 1846 gibt Gutzkow den Punkt an, welcher die Theaterschule über die Schulpedanterie gewöhnlicher Gymnasien hinausbringen und eine lebendige Vorschule für das Theater bilden könne: es soll der im Menschen schlummernde M i m e, im Zögling das s c h a u s p i e l e r i s c h e I n d i v i d u u m geweckt werden. Das geschehe durch I m p r o v i s a t i o n. Diesen

Wink möge man beherzigen, er enthält das charakteristische Moment, welches eine Theaterschule erst zu einer Theaterschule macht. Solches Thema des Primärunterrichts soll hier nicht näher erörtert werden. Unser Augenmerk sei der Sekundärunterricht, sei alles das, was in den weitereȳ und höheren Begriff eines Dramaturgen gehört.

Setzen wir also voraus, was alles an Vorbedingungen nötig ist zum Gedeihen eines Nationaltheaters, und stellen wir dann den Dramaturgen an die Spitze der vorbereiteten Hilfsmittel, um zu untersuchen, was er mit diesen Hilfsmitteln anfangen, wie er mit ihnen ein würdiges Theater bewerkstelligen könne. Doch nein, setzen wir nichts voraus. Man schilt uns sonst gar zu leicht Idealisten, und sagt uns nach: Eure Voraussetzungen verschweigt ihr, um der Praxis auszuweichen, oder um bei etwaigem Mißlingen euch durch unerfüllte Vorbedingungen zu entschuldigen! Was muß also der Dramaturg vorfinden, wenn er seine Wirkung mit Aussicht auf Erfolg beginnen soll? Erstens, eine wirkliche Hauptstadt. In den vorhergehenden Artikeln ist angedeutet worden, daß nur eine solche ein wirksames Publikum liefert. Es wäre viel leichter für den Dramaturgen von dieser Forderung abzusehen! Ein wirksames Publikum stört ja viel mehr, nötigt viel öfter zur Umkehr, zu Umwegen, nötigt zum Lernen dessen, was gar nicht lernenswert erscheint. Vor dem Publikum der kleinen Residenz ist es ja viel leichter! Da wird die Autorität respektiert, da kann viel konsequenter aus den gewonnenen ästhetischen Grundsätzen heraus gewirkt werden. Man sehe doch auf Weimar und auf Goethe hin zu Ende des vorigen, zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts! Der stolze Dichter ließ sich gar nichts gefallen, das Publikum aber mußte sich alles gefallen lassen. Er ließ nicht einmal schreiben über das Theater, weil dies nur störe.

Geht dies noch inmitten unseres jetzigen Zeitbewußtseins? Ist die Zeit der einzelnen Helden noch vorhanden? Ist nicht das Ensemble, dieser Begriff einer massenhaften Gesamtentwicklung, welcher nicht von einzelnen Kapazitäten lebt, sondern sich durch Reibung und Gegenwirkung zahlreicher Kapazitäten bildet, ist dieser Begriff des Ensembles nicht längst in unserem Publikum und folgerichtig von da aus in die neuen Stücke übergegangen? Freilich entspricht das Ensemblestück einem konstitutionellen Zeitalter. Der Dramaturg, welcher

heutiges Tages seine Aesthetik nicht weiter bilden ließe durch den immer unterscheidbaren Kern des Ensembleurteils, der wäre verloren. Der überlegene Kenner, welcher leitet und welcher Charakter besitzt, wird auch jetzt und immerdar dem Werke seinen Stempel aufdrücken, aber er wird sich wohl hüten vor dem Uebermut der Abstraktion: als könne und solle er allein dem Ideal seinen Inhalt geben. Und spricht nicht auch eine heilsame Lehre aus dem Goethe-Weimarschen Theater? Hat es denn eine ersichtliche Folge gehabt für das deutsche Theater? Nein, leider nein. Es bildet kaum eine literarisch interessante Episode in der Geschichte des deutschen Theaters. Die anmutige Bildung des Wolffschen Ehepaars ist so ziemlich das einzige, was einer Verzweigung und Weiterwirkung ähnlich gesehen hat. Und Wolff selbst war ein so selbständig gebildeter Mann, daß wir ihm eine bedeutende Entwicklung auch ohne Weimar zutrauen dürfen. In Weimar selbst ist kaum eine Tradition übrig geblieben, und was man davon hört und sieht, zeigt sogar, daß der eigentliche Inhalt dieser Tradition niemals von großer Bedeutung gewesen ist. Holtei hat noch bei Goethes Lebzeiten die alternden Mitglieder jener Theaterepoche gesehen, und er schlägt in seinen „Vierzig Jahren" erschreckt die Hände zusammen, wie unbedeutend, ja manieriert diese Graff, Oels, Jagemann gewesen, und wie sie jemals Schiller und Goethe hätten genügen können. Dergleichen ist von kleiner Residenz unzertrennlich. Verleugnen wir uns doch auch nicht, daß Goethe und Schiller kaum je Gelegenheit hatten dem eigentlichen Theater, das heißt, größeren, vollständigen Theatern zuzusehen; daß Goethe selbst in Italien keine besondere Notiz davon genommen, daß Paris und Wien beiden unbekannt blieb, daß Goethe nur der nahen Praxis wegen sich eine Zeitlang damit beschäftigte, und daß sie das eigentliche Theater gar nicht, wie Lessing, zu ihrem Beruf erhoben. Man lese den Briefwechsel nach, wo es sich um den fertig gewordenen „Wallenstein" handelt, der in Weimar aufgeführt wird. Vom Gedicht ist wohl die Rede, von der Erscheinung desselben auf dem Theater aber nicht, von dem Erfolg gar nicht! Publikum war ihnen eben ein gleichgültig Ding; nicht einmal davon, wie sich das Stück überhaupt in der Erscheinung ausgenommen, wird ein Wort gesagt. Das dramatische Gedicht, nicht die Verkörperung desselben, nicht das Theater interessierte sie.

Es versteht sich natürlich von selbst, daß immer ein gewisser Schatz von Bemerkungen und Betrachtungen entsteht, wenn so überlegene Geister auch nur einen Teil ihrer Aufmerksamkeit solch einer Kunst zuwenden. Es soll eben nur angedeutet werden, daß sie mit halber Teilnahme und ohne eigentliches Publikum eine große nationale Wirkung mit dem Theater nicht erzielen konnten. Ganz kürzlich ist in den Riemerschen Mitteilungen über Goethe ein ausführliches Urteil des letzteren über Iffland bekannt geworden, und ich finde selbst in diesem vortrefflich gedachten Urteil bestätigt, daß Goethe nur so beiher die eigentliche Schauspielkunst beachtete. Er lobt alles an Iffland, und auch an den höheren tragischen Rollen fällt ihm nichts auf von den Mängeln, welche von den geringeren Geistern in Berlin bis zur Evidenz nachgewiesen und unwidersprechlich in die Charakteristik des großen Schauspielers übergegangen sind. So delikat ist er noch gar nicht in seinen Anforderungen! Nachdem er ihn drei Wochen lang spielen gesehen, hat er noch nichts als Vorzüge bemerkt. Und er schreibt seine Betrachtungen nicht etwa für die Oeffentlichkeit, sondern an Freund Meyer, er hat nicht die mindeste Rücksicht zu nehmen, er ist aber eben nicht verwöhnt mit Ansprüchen!

Der Dramaturg muß außer der wichtigen Stadt zweitens die Machtstellung vorfinden, von welcher das Schauspiel wirklich geleitet wird. Er muß geistiger Monarch sein, keineswegs aber, wie man ihn herkömmlich definiert, ein Beamter unter anderen Beamten, welcher nur den sogenannten geistigen Teil zu leiten hat. Der unteilbare Geist allein kann ein geistiges Ganze mit dem Theater zustande bringen, und für die Lebenskräftigkeit solch eines Ganzen die Verantwortlichkeit übernehmen. Läßt er sich die Teile zuschneiden, welche er gestalten soll, so bleibt er eben Gesell, bleibt Regisseur, und kann trotz allen Talentes und Fleißes durch die leitenden Meister unwichtig, ja unwirksam gemacht werden. Denn einzelne gute Vorstellungen, welche er unter solchen Umständen zuwege bringen mag, reformieren ein Theater nicht. Das deutsche Theater wird nur reformiert durch energische Erschaffung eines neuen Theatersinnes im Ganzen und Großen, und diese Erschaffung ist nur möglich, wenn der Geist den ganzen Weg vorzeichnen und mit hinreichenden Mitteln und unbehindert einhalten kann.

Betrachten wir die Haupthebel und die Hauptinstanzen, mit welchen es dann der dirigierende Dramaturg zu tun hat. Sind wir damit im Reinen, so ergeben sich die Folgerungen für den jetzigen Zustand von selbst, und die Ausführung im Detail, wie die Theaterleitung sein soll, wird sich dann naturgemäß anschließen. Die Haupthebel und Hauptinstanzen sind Repertoire und Schauspieler einerseits, Publikum und Literatur andrerseits. Die vielbeschwatzte „Kasse" ist nur eine Konsequenz, die sich von selbst ergibt. Sie bleibt nimmermehr aus, wenn die Vorbedingungen richtig, wenn die Faktoren der Rechnung vollständig sind. Macht man sie zum Hauptaugenmerk, so verliert man sie; denn dann verliert man sich mit seinem Institut selbst ins Aeußerliche, und das Aeußerliche hat keine fortwirkenden Hilfsmittel. Vergißt man dagegen keinen der wirklich lebendigen Faktoren, dann gerät man auch nicht in abstrakte und und tote Klassizität, und ist der zudringenden, die Kasse füllenden Teilnahme sicher. Die Spekulation auf das Beste ist auch immer die einträglichste Spekulation, denn Vernunft regiert die Welt, und der Erwerb durch Täuschungen ist immer ein kurzer und täuschender.

Das Repertoire ist Grund und Boden und ernährender Inhalt des Theaterstaats. Ihn durch die Schauspieler ergiebig zu bearbeiten und zu verwerten, ist die erste und letzte Sorge des Dramaturgen. Mit welcher Gedankenlosigkeit dies in Deutschland geschieht, das ist kaum glaublich, und das ist der Hauptgrund des Theaterverfalls in Deutschland. Von Leckerbissen die ergiebigste Nahrung zu machen statt von einfacher kerniger Kost — das ist doch wohl ein Irrtum, den nur eben Gedankenlosigkeit begehen kann, und doch ist dies der Irrtum des deutschen Theaters gewesen.

Hier hat der Dramaturg die Reform zu beginnen, und bei dieser Reform werden die Schauspieler, das Publikum und die Literatur gleichmäßig beteiligt. Die Schauspieler werden hierdurch zu einem Stil genötigt. Das Publikum wird nicht nur erzogen, sondern erzieht auch. Die Literatur wird aufgeklärt über das, was dauerndes Leben besitzt, und über das, was nur noch scheinbar lebt.

In der wirklichen Hauptstadt also, wo die gründliche Reform für ein Nationaltheater beginnen soll, muß mit einer völligen Aufhebung der jetzigen Theatervorstellungen begonnen

werden. Solch eine Pause ist nötig für eine neue Bildung des Repertoires, der Schauspieler und des Publikums.

Aber auch dieser Pause schon muß lebhafte Tätigkeit von Seite der neuen Leitung vorangegangen sein; eine möglichst starke Ergänzung des in Wien und Berlin unvollständigen Personals, eine doppelte Besetzung der Hauptfächer. Rufe man nicht: sie sei nicht zu beschaffen! Mit den größten Mitteln für den größten Theaterzweck in Deutschland ist sie wenigstens annäherungsweise zu beschaffen. Es sind allerdings nicht immer zwei gleich gute Darsteller für ein Hauptfach zu finden oder zu gewinnen. Aber es ist schon ein großer Vorteil, wenn man deren nur überhaupt zwei hat. Die Virtuosen sind entstanden und haben die Direktionen, das Publikum und die Kunst gepeinigt, weil man alles auf eine einzige Vertretung des Faches gestellt hatte. Wettstreit in geregelter Bahn zu ermöglichen muß ein Hauptaugenmerk sein bei Errichtung eines Theaterpersonals. Grundsätzliches Alternieren, Beseitigung des Rollenmonopols — wenn auch keineswegs eigensinnige Beseitigung, denn Ausbildung von Spezialitäten ist ebenfalls gar erheblich — grundsätzliche Festsetzung, daß die kleine Rolle für den Größten nicht zu klein sei, müssen als leitende Gesichtspunkte aufgegestellt werden.

Sage man nicht, daß die anspruchsvollen Schauspieler solchen Neuerungen sich nicht fügen würden! Die wirklich besten fügen sich zuerst, denn sie haben den Stolz ihrer Kunst, welcher das Gelingen des Ganzen hochstellt. Das Personal des Burgtheaters ist darin ein unschätzbares Beispiel. Das Regiment über Schauspieler zeigt überhaupt nur Extreme, sie sind am schwersten, sie sind aber auch am leichtesten zu regieren, denn sie sind reizbare Naturen. Am schwersten, wenn das System ihres Regiments überhaupt einmal gelockert, wenn der Gang des Theaters überhaupt einmal ein ungleicher, stoßweis erfolgender geworden, wenn die Leitung eine offenbar äußerliche, mit den ästhetischen Bedingungen nicht notwendig zusammenhängende ist. Der gebietende Hofkavalier findet leidlichen Respekt, wenn seine Persönlichkeit eine wirklich vornehme ist, aber auch nur einen Respekt, der bei jeder Kleinigkeit geltend gemacht werden muß; der Intendant ohne vornehme Persönlichkeit findet systematisches Widersprechen, weil die Ausgleichung fehlt, und der Schauspieler nur dem Widerwillen folgt, einer

außerhalb seiner Kunst stehenden Gewalt überantwortet zu sein; der leitende Dramaturg findet Achtung, auch wenn seine Persönlichkeit nicht gewinnend ist, er findet sofortige Hingebung, wenn sie dies ist. Denn er gehört zu ihnen, er ist ihr natürlicher Hauptmann, in der Achtung für ihn achten sie ihre eigene Kunst und sich selbst. Er kann Reformen durchsetzen, er allein, denn der Schauspieler respektiert in ihm ästhetische Prinzipien, und diese achtet er, auch wenn er sie nicht folgerichtig aufzuzählen weiß, höher als irgend eine Macht.

Ebenso muß vor Eintritt jener Pause ein Regie-Kollegium festgestellt sein, und zwar geradezu ein Kollegium, denn ein Austausch der Ansichten, eine Vergleichung der Anschauungen und Erfahrungen ist unschätzbar für einen Bereich, der es mit Eindrücken auf ein großes Publikum zu tun hat. Der selbständig leitende Wille wird dadurch nicht gehindert, er wird nur gehindert ein eigensinniger zu werden. Ob für Termin-Konferenzen dieses Kollegiums, welche mehr als den Geschäftsgang für das Laufende zu erledigen haben, einzelne Notabilitäten der Literatur und des höher gesinnten Publikums überhaupt, ob ferner einzelne Schauspieler zugezogen werden, ist eine sorgfältig zu überlegende Frage. Beiziehung von Notabilitäten aus der Literatur und dem Publikum erhält den unerläßlichen Verkehr und Austausch mit der mannigfachen lebendigen Welt, für welche ja doch das Theater bestimmt ist, und Beiziehung einzelner Schauspieler spornt die höhere Teilnahme des Personals, welches sich durch seine unmittelbaren Deputierten bei der Leitung beteiligt fühlt.

Von dieser Erweiterung des Regiekollegiums für Wochen- oder Monatskonferenzen könnte indessen erst die Rede sein, wenn die Eröffnung der Vorstellungen stattgefunden hätte und das Vorbereitete in regelmäßigen Gang gebracht wäre. Die Anlage des neuen Charakters müßte festgestellt und gebildet, ein einiges, großes Prinzip müßte bereits ersichtlich sein.

Dies geschieht werktätig in der Pause durch den Dramaturgen und die Regisseure, deren Zahl mindestens drei sein müßte. Ich brauche wohl nicht einzuschalten, daß ich immer nur vom Schauspiele und gar nicht von der Oper spreche. Jene Regisseure müssen nicht nur einsichtsvolle und erfahrene Praktiker, sie müssen auch rüstige Männer sein, denn ihr Amt ist ein anstrengendes. Sie haben den Schlendrian deutscher Proben

auszutreiben, und die Probe in das zu verwandeln, was sie sein soll. In welcher Weise dies geschehen müsse, bleibt dem späteren Artikel, welcher sich mit dem Detail zu beschäftigen hat, vorbehalten.

Hier handelt sich's um die Maßregeln im ganzen. Die Pause ist dafür zu benützen, daß eine Anzahl Stücke, daß ein neues Repertoire vorbereitet werde, damit auch die ältesten Stücke neu gestaltet erscheinen, damit nach der Eröffnung einige Wochen mit den während der Pause vorbereiteten Stücken ausgefüllt und somit genügende Zeit zur Vorbereitung weiterer Stücke gewonnen werden. Solch ein Vorsprung ist unerläßlich, um die gehörige Muße für sorgfältiges Einstudieren zu erobern. Die Pause wird also mindestens sechs Wochen dauern müssen, denn ein neues Theater, welches ein neues Repertoire zu bilden hat, stolpert zumeist darüber, daß es nach seinem Beginn der Vorstellungen die nächsten Stücke in der Einstudierung übereilen muß, und einige liederliche Vorstellungen vernichten alsdann alles.

Die Wahl der ersten Stücke, welche vorbereitet werden, und welche dann folgen sollen, ist von entscheidender Wichtigkeit. Mit ihnen wird der Ton angegeben und der Anspruch geweckt. Man hat die einfachsten zu wählen. Das Publikum ist durch die längere Unterbrechung ausgehungert und so zu sagen unschuldig. Die geringsten Reizmittel sind jetzt wirksam genug, und der Sinn und Maßstab für Einfachheit kann jetzt für immer erobert werden. Dasselbe gilt von den Schauspielern, welche sich auf solide Anwendung mäßiger Mittel angewiesen sehen, und welche neuen Sinn für dieselben gewinnen, sobald sie bei dem neuen Publikum solide Wirkung damit machen.

Unser Repertoire ist nicht so arm als es verschrieen wird. Es ist nur verarmt worden durch Ueberreizung des Publikums und der Schauspieler. Lessing, Goethe, Schiller und Iffland, welcher mit einigen seiner besten Stücke gar wohl in Anspruch zu nehmen ist, bieten zunächst ein stattliches Kontingent. Nun ist die Grenzlinie zu ziehen, bis zu welchem lustigen Spiele das Nationaltheater gehen darf. Soll ihm die Posse noch angehören oder nicht? Ich meine ja, obwohl ich die Gefahr davon durchaus nicht in Abrede stelle, die Gefahr: daß die strengen Schranken des Sinnes bei Schauspielern und Publikum auch die wohlfeilen Wirkungen der Posse leicht untergraben, Rei-

gung zu Oberflächlichkeit und gedankenlosem Amüsement, Geschmack an Plattheit und Roheit leicht dadurch eingelassen werden. Wenn der Dramaturg diese Gefahr nur stets vor Augen behält und niemals gering achtet, so kann er ihr stets siegreich begegnen, und dann gewinnt er die nationale Heiterkeit für dasjenige Institut, welches nicht nur die höchsten, sondern auch die wichtigsten Elemente des Nationalsinnes künstlerisch wiedergebären soll. Ein gebildeter Takt ist freilich vonnöten, und bestimmte Merkmale sind ein für allemal festzustellen. Das wichtigste Merkmal wird immer folgendes sein: stammt die lustige Bewegung des Stückes aus einer dialektischen Figur des Geistes oder nicht? Wenn ja zu antworten ist, dann ist das Ganze sicherlich anzunehmen, und die Redaktion hat nur noch dafür zu sorgen, daß plumpe Extravaganzen im einzelnen beseitigt und die Darsteller unter allen Umständen zu diskreter Färbung angehalten werden. Den „verwunschenen Prinzen" von Plötz zum Beispiele für das Nationaltheater verlieren zu müssen, wäre doch wirklich ein Verlust, und diese Gattung — der Autor hat ihr den Titel „Schwank" gegeben — bezeichnet deutlich genug die Grenzlinie, welche einzuhalten ist. Was jenseits derselben liegt, alles was sich possenhaft zusammensetzt durch äußerliche Begebenheiten, welche aufeinander stoßen, durch karikierte Figuren und Wendungen, das bleibt den Vorstadttheatern zugewiesen, und streng ausgeschlossen bleibt alles, was durch allerlei äußerliche Hilfsmittel, durch ein wenig Singen, ein wenig Tanzen und ein wenig Bildermachen diejenigen Gattung von Theatervorstellungen zuwege bringt, welche der Franzose Divertissement nennt.

Diese prinziplose „gemischte Unterhaltung" hat das Berliner Hoftheater am tiefsten untergraben, und diese hundertfache Gattung der Spielerei ist unerbittlich abzuweisen. Ein Stück, ein volles Stück, ein Drama mit den einfachen Formen und Mitteln des gesprochenen Dramas muß es immer sein, was man bis zu dem Bereiche des Schwankes zulassen darf.

Eine andere Frage von großer Bedeutung ist es: ob überhaupt Uebersetzungen in das Repertoire des Nationaltheaters aufzunehmen seien? In solcher Ausdehnung kann die Frage nicht verneint werden. Allerdings muß es die Hauptsorge des Leiters sein, das deutsche Drama unter allen Umständen zuerst und zuletzt zu fördern; aber bei der geschichtlichen Entwickelung,

welche das deutsche Drama erfahren, ist es ohne blinde Gewaltsamkeit gar nicht möglich, jegliche Uebersetzung vom deutschen Theater auszuscheiden. Mit Shakespeare hat sich unsere Tragödie befruchtet, er ist sogar von uns seit siebzig Jahren wieder früher und höher zu Ehren gebracht worden als von seinen Landsleuten. Sogar die Franzosen, deren innere und äußere Welt uns viel ferner abliegt als die der Engländer, haben unser versiegendes Lustspiel so lange unterstützt, daß am Ende wesentliche Teile ihrer Komödienform, europäisch eingebürgert, auch bei uns ganz und gar geläufig geworden sind. Da kann auch nicht mehr von einem völligen Abweisen die Rede sein: es ist von England und Frankreich wesentliches in unsere Gewohnheiten und in unsre Sinnesweise und Formen übergegangen. Aber wenn wir auch nicht völlig abweisen können, so können wir uns doch jetzt emanzipieren. Der Zeitpunkt stark erwachten deutschen Nationalgefühls ist dafür günstig, ein deutsches Nationaltheater kann ihn kräftig benutzen. Das klägliche gedankenlose Aufführen aller möglichen Uebersetzungen, welches durch gleichgültige Masse unsern Sinn für eigentümliche Form und Anschauung ausschwemmt, dies Handwerktreiben kann nicht nur aufhören und auf das beschränkt werden, was nur wirkliche Bereicherung des Repertoires genannt werden darf, sondern der ganze Begriff des bloßen Uebersetzens kann gestürzt werden. Was das Ausland Gutes liefert, soll benützt, aber in unserem Stile benützt, es soll so viel als möglich deutsch, also wenigstens bearbeitet werden. Für die gedruckte Literatur, welche auch die fremden Stilarten zur Vergleichung und Bildung braucht, mag das blank Uebersetzte nötig sein, für das Theater selbst sollen wir nicht zu literarhistorischen Zwecken wiederholen, was ohne das Theater gesichert wird. Ich weiß, wie viel gerechten Widerspruch dieses finden kann, und komme später auf dieses Thema zurück; ich weiß aber auch, daß in all dem eine dichterische Diskretion sehr viel ausgleicht, und daß schon das Wesentliche gewonnen wird, wenn wirkliche Autoren und nicht literarische Handwerker die Verpflanzung fremder Produkte in unsern Boden übernehmen. Ich weiß ferner, daß nur in so energischer Aneignung das nationale Schauspiel gesichert und gefördert werden kann, welches viel mehr, als zugegeben wird, durch wörtliches Herbeiziehen des Fremden, auch des besten Fremden, zerrüttet worden ist, und ich weiß endlich,

daß man unter den bisher angegebenen Wegen und Maßregeln ein solides und ausreichendes Repertoire für unser Nationaltheater begründen und erhalten kann.

V.

Unter solchen Bedingungen also und Zutaten wäre das Nationaltheater in einer wirklichen Hauptstadt zu errichten. Den Kostenpunkt erwähne ich nicht im Besonderen, weil es wirklich für so großen Zweck ganz in der Ordnung wäre immerhin ein Geldopfer zu bringen, und weil im Vergleich mit den jetzt verschwendeten Kosten nicht nur keine Erhöhung, sondern Ersparung eintreten würde. Die bisherige Planlosigkeit und die Anhäufung gleichartiger Mittelmäßigkeiten im Personal verwüstet erstaunlich viel Geld. Von dem großen Zuschuß zum Beispiel, welchen der König von Preußen in Berlin gewährt, brauchte das selbständige Schauspiel, welches von Oper und Ballett getrennt wäre, kaum ein Drittteil, um ganz und gar in dem verlangten neuen Stil auftreten und wirken zu können.

Nun kommen wir zu den inneren Bedingungen der Erhaltung und Fortbildung. Dafür drängen sich die Aufgaben um die Person zusammen, welche wir Dramaturg nennen, und welche man sonst im allgemeinen Direktor nennt.

Ehe diese Aufgaben einzeln entwickelt werden, muß noch angedeutet sein, daß die Sorge für das Repertoire unvergleichlich viel lebhaftere Tätigkeit äußern muß, als dies bisher irgendwo geschieht — die Sorge nämlich für das wachsende Repertoire, also für neue Stücke. Diese hat man bisher erwartet wie man das Wetter erwartet. Es komme wie es mag, es ändere sich oder es ändere sich nicht, es geschehe dies eben wie Gott will oder der Zufall. Oder der Zufall! Denn Gott schickt sogar manches, aber man hatte eben in den Schauspielhäusern die Läden geschlossen; man erfuhr nichts davon, und nahm keine Notiz davon. Die Folgezeit wird es kaum glauben, mit welcher Sorglosigkeit jegliche, aber auch jegliche Einrichtung verschmäht wurde, um die dramatische Produktion zu ermuntern, zu fördern oder gar in Gang zu bringen. Ja, man sah es wohl gar ungern, daß in dem wüsten Poetenwalde hie und da doch dramatische Versuche geschahen, und daß Anfragen gemacht wurden, ob man sie nicht wenigstens lesen und ein gütiges Ja oder Nein erwidern wolle. Die Handwerksleute bei unseren

Theatern rühmten sich ihrer Geringschätzung für die dicken Pakete, mit denen sie heimgesucht wurden, und in Wien, wo durch die Hyperzensur neun Zehnteile immer von vornherein ausgeschlossen waren und sind, und wo man bei täglichem Schauspiel in der Burg eigentlich mehr als anderswo neuer Stücke bedarf, mußte man doch eigentlich unter so gänzlicher, wahrhaft erschreckender Sorglosigkeit auf ein Wunder warten. Denn ein gewöhnlicher Verstand mußte ja doch zu der Voraussicht treiben, daß man ohne ein Wunder und mitten in steigender Bildung der Friedenszeit endlich zum dramatischen Bankerott, zur schreienden Hungersnot gelangen werde!

So war es etwas Außerordentliches, als dort vor längerer Zeit einmal, und daß in Berlin vor drei Jahren ein Preis ausgesetzt wurde für ein Original-Lustspiel. Welch ein Preis?! Ich glaube hundert Dukaten wurden dem Glücklichen versprochen, welchem die so schwere, immer nur einige Male in Jahrhunderten völlig gelingende Form eines guten Lustspiels gelingen sollte!

Solche Preisverteilung muß im großen Stil und muß zu alljährlich wiederkehrender Regelmäßigkeit organisiert werden. Der Staat muß hierbei zutreten. Wenn man sieht, wie hoch so etwas geschätzt, wie es auch äußerlich dauernd gelohnt wird, dann verwendet jedermann Zeit, Kräfte und Studium darauf, und auch das Publikum, materiellen Maßstäben immer am zugänglichsten, beteiligt sich sofort lebhafter durch Stimmen-Abgeben bei der Beurteilung. Selbst der neuerlichst eingeführten Tantieme gegenüber ist solche Preisorganisation eine heilsame, ja notwendige Ergänzung und Ausgleichung. Die Tantieme, deren Einführung übrigens ganz lobenswert, lohnt nur, was allgemein gefällt, der Preis lohnt auch das, was nur den Besseren gefällt, und was auf einen kleineren Kreis oder auf die Zukunft angewiesen ist. Der Lohn durch die Tantieme ist allen Chancen des Tageslaufes ausgesetzt, die Pension des Preises ist unabhängig von den Wechselfällen des Tages.

Das Nationaltheater hätte außerdem Preisverteilungen auf der breitesten Grundlage einzurichten. Mit der eintretenden Herbstsaison empfinge es die Zusendungen und spätestens mit Neujahr begänne es die Vorführung der Turnierstücke, deren Zahl sich bald bis in den Frühsommer hinein erstrecken würde, und das abstimmende Publikum in dauernder Span-

nung, in erhöhtem Interesse erhielte — in einer Spannung und einem Interesse, welche dem ganzen Theater und allen übrigen neuen wie alten Stücken durch geweckte Vergleichung zugute käme, so daß ein wichtiges neues oder neu einstudiertes Stück fast wie eine Staatsaktion erachtet, erwartet und aufgenommen würde.

Die Preise müßten alle Formen betreffen, nicht bloß Lustspiel oder Trauerspiel, und ebensowenig dürften die Akte oder die Zeitdauer vorgeschrieben sein. Dergleichen Beschränkungen beschränken den Poeten wirklich. Tragödie, Komödie und Stück überhaupt — um die mögliche Erfindung neuer Form in nichts zu beeinträchtigen — müssen alljährlich beim Nationaltheater ihren Preis gewinnen können. Und zwar jede Gattung muß ihren Preis gewinnen können: es muß also ein fester dreifacher Preis ausgesetzt sein, denn sonst ist die Aussicht zu eng, und es beginnt die unpassende Abwägung, ob dieser oder jener Vorzug in dieser oder jener Form höher zu achten sei. Dergleichen soll der Aesthetik überlassen bleiben; das Augenmerk der Direktion muß sein: so viel und vielfache Produktion als möglich zu wecken. Die Kritik hat aufzuräumen und zu ordnen, das Theater selbst hat hervorzubringen und darf in keiner Weise vorgreifen. Deshalb muß es auch Prinzip der Direktion sein, das Neue so weit als irgend möglich aufzuführen, auch mit den Unregelmäßigkeiten aufzuführen, welche in der Aussicht auf Wirkung den gewonnenen Erfahrungen widersprechen. Die Praxis hindert ohnedies mit Neuigkeiten zweifelhaften Erfolges zahlreich vorzugehen, weil die Zeit teuer und unwiederbringlich ist. Der Traum unerfahrener Autoren, als könnte und müßte alles aufgeführt werden, ist ohnedies ein leerer Traum. Aber eben deshalb muß prinzipmäßig die Sorge für einige zweifelhafte Neuigkeiten in jedem Jahresrepertoire festgestellt werden, damit die bloße Routine des Vorurteils oder das Vorurteil der bloßen Routine nicht einreißen kann, und damit dem unwahrscheinlichen Guten eine Möglichkeit des Kampfes und des Gelingens eröffnet bleibe.

Wird in solcher Ausdehnung unablässig für das Repertoire gesorgt, dann wird man es auch begreiflich finden, daß die Uebersetzungen unter einem neuen Gesichtspunkt angesehen werden müssen. Sie können und sollen nicht die erste und letzte Zuflucht eines hilf- und ratlosen Repertoires sein, und sie sol-

len nicht mehr die fremde Welt in fremder Form uns aufnötigen. Die Uebersetzung für die Bühne soll und muß auch eine Produktion sein. Um dies durchzusetzen, muß freilich angefangen werden bei der höchsten Instanz, bei Shakespeare. Hier ist lebhafter und vielfach begründeter Widerspruch zu erwarten, nicht nur von der gewöhnlichen, sondern auch von der würdigen und gewissenhaften Kritik, und dieser Widerspruch muß in Fluß und gründliche Erörterung gebracht, in Erörterung gebracht werden unter eifrigem Zutun derjenigen literarischen Potenzen, welche nicht bloß die abstrakte Tradition, sondern auch das gesunde Bedürfnis der lebendigen Bühne kennen. Der produktive Standpunkt muß wieder gewonnen werden, welchen Schiller und Goethe zu Anfang dieses Jahrhunderts in Weimar bereits gewonnen haben. Schiller und Goethe waren bereits einig über die Notwendigkeit einer wirklichen Bearbeitung Shakespeares, und es ist ein nicht geringer Teil des Unglücks für die deutsche Bühne auch in diesem Betracht gewesen, daß Schiller mitten in diesen Vorsätzen vom Tode weggerafft wurde. „Anfangs geht man ins Wasser und glaubt, man wolle durchwaten, bis es immer tiefer wird, und man sich zum Schwimmen genötigt sieht“, sagte Goethe ein für allemal in betreff des echten Uebersetzens. Was also auch an der Gewaltsamkeit Schillers in Behandlung des Macbeth ausgesetzt werden mag, Schillers Tendenz der Bearbeitung für die Bühne bleibt darum doch die einzig richtige. Wie hart man die vielfache Verballhornung des Shakespeare durch Schröder anklagen mag — und niemand wird die Gerechtigkeit der Anklagen leugnen — es war doch der richtige Griff des Theaterdirektors, die fremden Schauspiele bei uns einzubürgern. Schreiend spricht die Erfahrung dafür! Damals, wo sie noch um so viel befremdlicher erscheinen mußten, waren sie Hauptstützen des Repertoires, und jetzt, nachdem sie überall in unsere Bildung eingedrungen sind, nachdem die theatralische Bearbeitung von der getreuen Uebersetzung verdrängt worden ist, jetzt versagen sie überall dem Repertoire die Stütze und Tragkraft, und was von ihnen noch etwa stützt und trägt, das ist ein Rest theatralischer Bearbeitungen, und was wirkungslos verbleibt, das ist orthodoxe Uebersetzung. Der Riese geht allmählich ganz für unsere Bühne verloren, wenn die bloße Orthodoxie siegreich bleibt. Ein philologischer Kritiker aus Mann-

heim hat neulich im „Morgenblatt" zugestanden, daß dem so sei, und zur Abhilfe schlägt er uns vor — zum ungestrichenen, ganz ursprünglichen Shakespeare zurückzukehren. Alle unproduktive Weisheit kommt immer auf bloße Restauration hinaus, nichts vergessend, um nichts zu lernen.

Welch ein Irrtum ist es nicht auch, die Schlegelsche und Tiecksche Uebersetzung vom Standpunkte der deutschen Sprache und der deutschen Bühne des größten Preises würdig zu finden! Als Uebersetzung, welche die größten Schwierigkeiten zu überwinden hatte, um literarisch treu zu vermitteln, als solche schwere Arbeit i st sie des größten Preises würdig; das Englische ist gut übersetzt, aber das Deutsch, welches dabei entstanden ist, das ist wahrhaftig kein gutes Deutsch und am allerwenigsten eine gute Sprache für die deutsche Bühne. Ihr*) haben wir das sinnlose Deklamieren der Schauspieler zu danken, welche sich kopfüber in den brausenden banausischen Ton hineinwarfen, weil sie sich bei aller Anstrengung außerstande fühlten, die überhäuften schwülstigen Sätze klar vorzutragen; ihr haben wir es zu danken, daß das Publikum klassisch und schwülstig für gleichbedeutend und mit gleicher Scheu zu vermeiden erachtet. Die neue Epoche hat uns schlagend bewiesen, daß unsere deutschen Klassiker wunderartig diese Scheu zerstreuen konnten. Wo unsere Klassiker sorgfältig aufgeführt wurden, haben sie sich wieder vollständig des Publikums bemächtigt; in Leipzig z. B. sind sie unter Marrs Regie allein die sicheren Kassastücke geworden. Aber nur die deutschen. Mit Ausnahme des „Hamlet", an welchem die Bearbeitung am dreistesten gewirtschaftet, bringen wir kein Shakespearesches Stück mehr zu voller und dauernder Wirkung, wenn auch die großen Züge und die unverwüstliche Schönheit einzelner Partien sich immer noch Beifall erzwingen. Es fehlt der Fluß, dessen wir bedürfen, um uns daheim zu fühlen. Würde nun dieser von einem wirklichen Bearbeiter hergestellt, so könnten sofort vier bis fünf unsterbliche Stücke wirklich und nicht bloß scheinbar unserm Repertoire gewonnen werden, und ohne daß dem

*) Doch wohl nicht allein; zu diesem Deklamationsübermaße, „das die Ohren der Grundlinge zerreißt", hat — gestehen wir es nur — die Direktion unseres großen Schiller, besonders in seinen Jugendwerken, inkl. des Don Carlos, das ihrige redlich beigetragen. R. d. A. Z.

künstlerischen Organismus in irgend einem Wesentlichen Gewalt angetan würde.

Für solch eine diskrete Bearbeitung von schöpferischen, nicht bloß glossierenden Autoren müßte die Direktion alle Förderungsmittel an die Hand bieten. Denn dergleichen wird von der Kritik mit Undank aufgenommen, und der Autor braucht für solches oftmaligem Fehlschlagen ausgesetzte Unternehmen einen sichernden Hinterhalt. Das kann vom Standpunkt der Bühne ohne Gewissensskrupel geschehen, denn die Stücke sind in ihrer ursprünglichen Fassung vorhanden und verbreitet; es ist keine Gefahr vorhanden, daß durch dreiste Bearbeitung für die Bühne das Original für die Kenntnis unserer Nation verloren gehen könnte, und die Kritik, gestützt durch die allgemeine Verbreitung der gedruckten Uebersetzungen, ist hinreichend ausgerüstet, auf Verstöße in den Bearbeitungen hinzuweisen — Verstöße, welche Wesentliches betreffen, zu züchtigen und durch Züchtigung zu beseitigen. Es gibt Fragen, welche durch Hinweisung auf Autoritäten ungemein in ihrer Lösung gefördert werden. Eine solche ist die, ob Shakespeare für die Bühne bearbeitet werden dürfe. Ich setze deshalb die folgenden Worte Goethes her aus dem 35. Bande der neuen Ausgabe (Seite 365): „Am nötigsten wäre vielleicht, sich über Shakespeare zu erklären, und das Vorurteil zu bekämpfen, daß man die Werke des außerordentlichen Mannes in ihrer ganzen Breite und Länge auf das deutsche Theater bringen müsse. Diese falsche Maxime hat die älteren Schröderschen Bearbeitungen verdrängt und neue zu gedeihen verhindert. Es muß mit Gründen, aber laut und kräftig ausgesprochen werden, daß in diesem Falle wie in so manchem andern der Leser sich vom Zuschauer und Zuhörer trennen müsse; jeder hat seine Rechte, und keiner darf sie dem andern verkümmern."

Viel nachsichtiger gegen den Grundsatz der Bearbeitung wird man sich von seiten der Kritik gegen französische Stücke erweisen. Gegen diese hegt man nicht nur keine Pietät, sondern Abneigung, und hier verleugnet man gerne die Grundsätze, ohne welche man dort den literarischen Untergang zu sehen glaubt. Hier ist auch mit Leichtigkeit durch eine dramaturgische Direktion viel zu gewinnen. Zunächst ist all die leichtere Gattung ein für allemal auszuscheiden, welche sich in einer von uns ganz abweichenden Voraussetzung von Sitte und Ge-

sinnung bewegt. Für ein Spiel von mittelmäßigem Werte ist solche Einführung bildfremdlicher Verwirrung ein zu unvorteilhafter Tauschhandel. Was von neuen Wendungen der Mode im Nachbarlande erscheint, kommt ohnedies in hundert Kanälen zu uns, und unsere Bühne ist nicht dazu da, dergleichen Experimente mit durchzumachen. Was von diesen neuen Wendungen Dauer und Bedeutung gewinnt, das kommt doch auch in späteren Stücken und in Stücken von Bedeutung geläutert herüber. Es ist also bei dieser Ausscheidung der neumodischen Stücke keinerlei Verlust zu befürchten.

Schwerer wird die Aufgabe bei französischen Stücken von Bedeutung, weil ihre Wichtigkeit in selbständiger und für uns oft lehrreicher Behandlung der Komödienform besteht, und zwar in neuer Form, nicht wie bei alten Stücken in einer Form, welche uns längst geläufig ist. Da wird denn bei historischen Komödien, welche französische Welt behandeln, im ganzen Zuschnitt nichts geändert werden dürfen; dagegen bieten alle übrigen, welche jetzt so unbesehen mit Haut und Haar verspeist werden, eine breite Gelegenheit nach denjenigen Richtungen, welche uns vor den Franzosen eigentümlich sind, nach den Ausführungen im Charakter, nach den Motivierungen im inneren Grunde ergänzt und bearbeitet zu werden.

Dies ganze Feld, welches Kenntnis, Aufmerksamkeit und diskretes Zutun oder Wegtun in Anspruch nimmt, ist so ganz und gar des Dramaturgen Sache, daß man hierbei am Mangel eines Dramaturgen überhaupt recht deutlich erkennen mag, wie unbeschreiblich gedankenlos die Verwaltung des deutschen Theaters betrieben wird. Man vermißt ihn nicht, weil man diese ganze Tätigkeit nicht vermißt!

VI.

Ist solchergestalt für ein solides Repertoire gesorgt, so kommt diejenige Tätigkeit des Dramaturgen an die Reihe, welche praktische Ausführung heißen mag. Das Stück, welches gegeben werden soll, ist redigiert und es wird ausgeteilt. In der bisherigen Weise? Nein. Sondern in allen Rollen von einiger Wichtigkeit doppelt; die zweite Linie mit der Bezeichnung „Ergänzungsrolle". Dadurch kann den jetzt unabsehbaren Störungen durch Krankheit und Eigensinn, welche die regelmäßige Wiederkehr eines Stückes unmöglich machen, vor-

gebeugt werden. Bekanntlich hat man schon allerlei Reizungsmittel, namentlich ein besonderes Honorar für das jedesmalige Auftreten, Spielhonorar genannt, eingeführt, um sich vor diesen Störungen sicher zu stellen, und das zeigt sich immer noch nicht ausreichend. Ein geistreicher Mann schlug mir in diesem Betreff neulich vor: schaffen Sie die Gagen völlig ab und zahlen Sie nur das jedesmalige Auftreten, dann werden Sie mit einem Male alle Krankheiten und Widerspenstigkeiten los. Ich glaube nicht, daß dies radikale Mittel schon nötig ist: die edlere Leidenschaft des Wetteifers führt meines Erachtens weiter. Deshalb müßte jene „zweite Linie" keineswegs bloß aus Mitgliedern geringerer Fähigkeit gebildet und keineswegs bloß im Falle der Not zur Aufführung verwendet werden. Nein, auch den Besten würden „Ergänzungsrollen" zugeteilt, und um für jeden Fall geübt zu sein, müßten die Ergänzungsrollen auch ohne Not ins Feuer. Bei den Proben für die erste Aufführung haben sie passiv, das heißt als bloße Zuschauer teilzunehmen, und nach der ersten Vorstellung folgt sofort eine Szenenprobe für die Inhaber der Ergänzungsrollen, damit das Stück sogleich nach seinem Erscheinen auf doppelten Stützen ruht. Für jede Wiederholung wird vom Dramaturgen ausgehend durch den Regisseur den Schauspielern namentlich angezeigt, welcher Inhaber der Rolle zu spielen habe. Die Vervielfältigung einzelner Garderobenstücke u. dgl. ist nicht der Rede wert neben dem Vorteile, welchen das Ganze und welchen die Kasse insbesondere gewinnt.

Nach Austeilung der Rollen haben die Exemplare des Stückes zu zirkulieren unter festgestellten und genau kontrollierten kurzen Terminen. Die Exemplare, nicht wie bisher das Exemplar. Die kleine Mehrausgabe für mehrere Exemplare wird zehnfach eingebracht durch Zeitgewinn. Ein Gewinn ist es, wenn schon vor der ersten Leseprobe alle darin beschäftigten Mitglieder das Stück kennen, und wenn nicht wie jetzt ohne Einsicht in das Ganze bei der Leseprobe ein zusammengeflicktes Stück vor den Mitgliedern entsteht, ein Stück, welches der Einzelne um dieses ersten lückenhaften Eindrucks halber nie mehr als organisches Ganze vor seinen Geist bringt.

Bei der ersten Leseprobe — zum Erschrecken der Schauspieler wird sogleich von einer zweiten Leseprobe die Rede sein — verliest der Regisseur zur Einleitung eine kurze Charakteristik

des Stückes, welche ihm der Dramaturg eingehändigt hat, und welche für eine erste Lesung die Gegenwart des Dramaturgen überflüssig macht, da ohnedies solche erste Lesung durch Korrektur der Rollen ein näheres Eingehen stört. Diese Charakteristik wird durchschnittlich auf einem Quartblatte Raum finden, da sie nichts bezweckt, als den richtigen Ton für das Ganze anzugeben. Der Mensch ist am meisten Sklave seiner selbst: sobald er einmal in einen falschen Weg eingetreten ist, hat er trotz aller Zurechtweisung die natürliche Neigung, immer wieder nach jenem falschen, *seinem* Wege hinzuneigen. Jedes Stück ferner hat seine ganz bestimmte Tonart, und wenn im Schweren wie im Leichten dagegen gefehlt wird, so ist die Harmonie gestört und keine Virtuosität im Einzelnen kann diesen Verlust im Ganzen wieder ersetzen. Ein Drittteil der Stücke wird hierdurch auf dem deutschen Theater unwirksam. Desgleichen hat es wie jeder Organismus seine bestimmten Schwerpunkte. Diese von vornherein anzuzeigen und überhaupt im großen für die richtige Verteilung des Nachdrucks zu sorgen, ist die Aufgabe jener Charakteristik, mit welcher der Dramaturg die Schauspieler an das Stück zu führen hat.

Dies Thema in kurzer mündlicher Rede zu wiederholen und je nach den Szenen oder besser nach den Akten, damit der Fluß des Ganzen so wenig als möglich unterbrochen werde, an den Einzelheiten nachzuweisen, ist des Dramaturgen Aufgabe bei der zweiten Leseprobe. Immer so kurz als möglich, denn die Rede selbst ist nicht Zweck, sondern der Wink. Ueberhaupt ist es sehr irrtümlich, den Dramaturgen auf ausführliche Vorträge, auf breite Erörterung der Theorie anzuweisen. Resultate der Theorie kurz zu entwickeln und in die Praxis einzuführen, oder mit der Praxis zu verbinden ist die ihm allein erreichbare und durch die Kürze der Zeit und die Geneigtheit der Zuhörer allein gestattete Aufgabe. Darum ist der bloße Denker oder Redner oder gar Phraseur in solcher Stellung durchaus unwirksam. Zumal der Zuhörer wegen, welche zum großen Teile selbständige Künstler sind, welche ferner ganz und gar nicht geneigt sind Predigten oder Schulmeisterreden anzuhören, ja welche unter zehnmal neunmal Einwendung erheben, Diskussion anknüpfen werden. Wie sorgfältig auch der Schulmeisterton vermieden sei, die Bemerkung wird doch nicht ohne weiteres hingenommen, der Dra-

maturg muß also des nicht bloß rednerischen, sondern des dialogisch lebenden Wortes mächtig sein, und viel wichtiger als manches andere ist es, daß er ohne Verletzung seine Ansicht festzuhalten, daß er einer breiten Debatte auszuweichen, daß er sich zu begnügen wisse, sich damit zu begnügen wisse, das Nötige einmal ausgesprochen zu haben. Angenommen und eingeräumt wird es unter solchen Umständen selten, am wenigsten unmittelbar angenommen und eingeräumt, und wer da den gebietenden Professor spielen wollte, der würde bei weitem mehr zerstören als aufbauen, denn er hat es ja auch wirklich nicht mit Schülern, sondern mit Leuten zu tun, die ihre spezielle Aufgabe so gut wie er verstehen und manches richtiger ansehen als er selbst.

Diese zweite Leseprobe, wo die persönliche Tätigkeit des Dramaturgen eintritt, ist die erste Hauptprobe. Also im Gegensatz zur herkömmlichen Praxis, welche die einzige Leseprobe wie einen gemütlichen Anfang behandelt. Sie soll die Grundsteinlegung sein. Jedermann kennt vor ihrem Beginn das Stück, jedermann kann bereits seine Rolle geläufig lesen, richtig lesen und mit allen Akzenten und Wendungen lesen, welche der Rolle zukommen. Das Stück wird also zum ersten Male vollständig vorgetragen; jetzt ist der Moment alle Farben anzulegen. Geschieht dies jetzt nicht, sondern erst, nachdem die Rollen eingelernt sind — der gewöhnliche Hergang —, dann ist gegen eine bereits gemachte Arbeit einzuschreiten, und davon gibt man nicht gern etwas auf, davon kann man oft seinem Naturell nach wenig oder gar nichts aufgeben.

Nach Beendigung dieser ersten Hauptprobe, welche den Vortrag des Stücks im wesentlichen festsetzt, geht das Stück in die Hände des Regisseurs über. Bei schwierigen Stücken hat er dem Dramaturgen Mitteilung zu machen über die Form der szenischen Anordnung und sich mit diesem hierüber zu beraten. Die ersten Theaterproben aber hat er selbständig zu leiten, und erst wenn das Stück, wie man am Theater zu sagen pflegt, „steht", nimmt der Dramaturg wieder unmittelbaren Anteil an den nun folgenden letzten Proben. Eine Zahl dieser Proben im voraus zu bestimmen ist nicht anzuraten. Wie viel Proben nötig seien, hängt ab von der Art des Stücks und von der Fertigkeit der Spielenden. Der Dramaturg hat zu bestimmen, ob das Stück reif ist zur öffentlichen Aufführung. Daß im gan-

zen mehr Proben sein werden als jetzt gewöhnlich sind, das ist außer Zweifel, denn in Deutschland werden jetzt immer noch zwei Drittteile der Stücke durch unfertige Vorbereitung verwüstet und verdorben. Bei Kostümproben soll, wie in andern Ländern, immer eine Generalprobe im Kostüm der öffentlichen Aufführung vorangehen, weil nur zu oft unvorhergesehene Hindernisse, Fehler und Störungen entstehen durch ungewöhnliche Kleider und Waffen — Hindernisse, Fehler und Störungen, welche nicht abstrakt ermessen werden können. Weiteres Detail der Proben, z. B. das alte gute Gesetz: nicht in Mänteln und Schals, welche die Arme verhüllen, probieren zu lassen, sondern immerdar auf vollständige Präsentation des Körpers zu dringen und dergleichen Einzelheiten mehr, erwähne ich hier nicht, da in diesen Notizen ohnedies nicht alles Beiwerk erwähnt sein soll. Dem Zweck dieser Umrisse, welche hier im großen beendigt sein können, entspricht es aber, auf die Einzelheiten, welche den Dramaturgen betreffen, näher einzugehen.

Bis jetzt haben wir gesehen, wo er überhaupt zu handeln hat: in Vorbereitung des Stücks, in Vorbereitung der Mitglieder, in maßgebender Auffassung jeder neuen Aufgabe, in Leitung der Hauptproben. Worin besteht nun eigentlich diese Leitung? Dem Stück die richtigen Organe, den richtigen Ausdruck, die richtige und vorteilhafte Erscheinung zu verschaffen. Das Stück und die Darsteller in möglichst entsprechende Vereinigung, also beide Faktoren dahin zu bringen, daß sie einander so vollständig und günstig als möglich decken. Das ist hierbei die Forderung.

Dafür hat er zunächst folgende größere Verhältnisse auf den Proben zu regeln: das Tempo der Szenen, die Verteilung von Licht und Schatten in Ton und Nachdruck für dasjenige, was wichtig und für dasjenige, was minder wichtig ist, endlich das Ineinandergreifen oder das augenblickliche Pausieren und scheinbare Auseinandergehen, das Anschwellen und Veratmen der Handlung.

Dann erst kommt die besondere Sorge für einzelne Rollen. Ob nun des Dramaturgen Tätigkeit auf den Proben durch sofortige Unterbrechung der Probierenden oder nur nach den Szenen oder gar nur nach den Aktschlüssen eintreten solle, das muß dem Takt oder den persönlichen Verhältnissen überlassen

bleiben. Das Unterbrechen während der Szenen stört allerdings manchen Guten und manches Gute, die in Fluß gekommen wären, aber es bringt sonst die reichste Ausbeute. Dem zusehenden Kenner wird im Augenblick des Zusehens ein unendlicher Reichtum von Bemerkungen geweckt; kann er sie kurz und rasch aussprechen, kann sie der Darsteller rasch aufnehmen, so wird unvergleichlich Lebendigeres gewonnen, als wenn notiert, — während des Notierens ist die Aufmerksamkeit für das Weitere unterbrochen, — und wenn ein Schluß abgewartet werden muß. Das muß, wie gesagt, persönlicher Ausgleichung überlassen bleiben, und großen Schauspielertalenten gegenüber wird der Natur der Sache nach die Einrede am diskretesten sein müssen, da man sich äußerst sorgfältig vor einer Behinderung originaler Auffassung zu hüten hat. Form, nicht Uniform ist zu erstreben. Unter allen Umständen aber kann nach den Aktschlüssen alles zur Sprache und das Zweifelhafte zur Wiederholung gebracht werden.

Bei alledem ist nicht Zeit zur Erörterung bestrittener Prinzipien, zum Eingehen auf die tieferen Momente der Auffassung, auf Grundfragen des Vortrags oder der Sprache. Dafür muß außer den Proben ein organisierter Verkehr der Schauspieler mit dem Dramaturgen statthaben. Dieser Verkehr ist immer am wirkungsreichsten, wenn man eben mitten in Lösung einer neuen Aufgabe begriffen ist und an diese anknüpfen kann. Denn der Schauspieler ist derjenige ausübende Künstler, welcher mehr als irgend ein anderer Künstler nur angewandte Aesthetik glücklich verbraucht. Die mit Geläufigkeit abstrakt raisonnierenden Schauspieler sind in unverhältnismäßig geringer Zahl die guten Schauspieler. Wirksame Darstellung der Leidenschaft geht eben nicht allein vom Raisonnement aus. Zu jenem organisierten Verkehr zwischen Schauspielern und dem Dramaturgen sind also die Tage der Proben am ergiebigsten. Jene wie dieser sind dann mitten in Lösung einer bestimmten Aufgabe begriffen. Artistische Konferenzstunden zwischen Schauspielern und Dramaturgen, ein für allemal angesetzt, werden um diese Zeit sich am förderſamsten erweisen. Es findet sich ein, wer sich beraten will, und es wird nach Beendigung der Probe dazu namentlich geladen, wem der Dramaturg nötiges in Betreff der eben probierten Rolle mitteilen zu müssen glaubt. Auch hierbei ist natürlich alles

Schulmeisterliche so viel als möglich zu vermeiden, und das wird auch vermieden, wenn der Dramaturg von der Voraussetzung ausgeht, daß er mit kundigen Leuten zu beraten, daß er den Einzelnen gegenüber, besonders wenn sie starke Talente sind, nur die Oekonomie der ganzen Stücke beharrlich zu vertreten, nicht aber auf Verlangnissen zu bestehen hat, welche dem eigentümlichen Talent eines Schauspielers widerstreben.

Hier ist denn der Uebergang zum letzten Abschnitt, welcher sich nur mit den technischen Dingen der dramaturgischen Aufgabe beschäftigen soll.

---

46) Das deutsche Theater. — Ein Gegenwort.

(Fragment.)

Sie fragen mich, ob ich der Artikelreihe in der „Allgemeinen Zeitung" (von Herrn von Wolzogen), überschrieben „Deutsche Bühnenzustände", eine größere Bedeutung beilege und ob ich ihr eine tiefere Wirkung zutraue? — Nein. „Worte, Worte, Worte!"

Die Artikel von demselben Verfasser über Zukunftsmusik, welche jenen Aufsätzen vorausgingen und diese neue Schule in Grund und Boden verdammten, hatten mich mehr interessiert und mehr erwarten lassen. Ich bin kein Verehrer dieser Schule und traue ihr mehr Verstand zu als Talent. Aber auch schon in diesen Artikeln bemerkte ich, daß dem Kritiker dasjenige Organ fehle, welches das eigentliche Geheimnis der Produktion wenigstens ahnt. Ohne dieses Organ ist die Kritik immer für die Hauptsache unzulänglich, und diese Bemerkung ist denn durch die darauf folgenden Theaterartikel vollständig bestätigt worden. Der übrigens schätzenswerte Verfasser ist nur ein Kompilator kritischer Notizen, die Hauptsache, für welche er sich ereifert, versteht er nicht.

Es mag recht heilsam sein, immer wieder darauf zurückzukommen, daß der Aufwand in äußerlichen Hilfsmitteln, daß der ganze Plunder der prächtigen Ausstattungen nicht viel wert, ja in manchem Betracht schädlich sei. Es ist dankenswert, immer neu zu wiederholen, daß das Virtuosentum wandernder Gastspieler gefährlich und störend wirke. Aber dies und Aehnliches ist nicht der Kernpunkt der Frage, und wo jener Verfasser diesen Kernpunkt berührt, da zeigt sich ein nur dilettan-

tisches Verständnis, und infolgedessen entwickelt er nur Vorschläge, welche im Irrtum wurzeln und zu neuen Täuschungen führen müßten. Er meint im wesentlichen, man müßte die klassische Richtung strenger einhalten, und das Publikum zur Teilnahme an derselben zwingen.

Nun ist daran gar nichts, und wie er es versteht und entwickelt, ist es auch fehlerhaft. Er preist uns denn auch alle die Versuche, welche in dieser Richtung gemacht worden sind, von Goethe, von Tieck, von Immermann, als Musterbilder an, und hat keine Ahnung davon. daß all diese Versuche nur in der künstlichen Literatur als gelungen figurieren, daß sie aber für jeden wirklich Kundigen in der wahrhaftigen Geschichte des deutschen Theaters als mißlungen verzeichnet stehen. Von Tieck und Immermann wird man kein Aufhebens machen bei der Opposition gegen diese häretische Aeußerung. Sie haben einzelne Zweige der Dramaturgie gewiß bereichert und im Detail manches Vortreffliche bewirkt. Immermann namentlich war auch ein so kernhafter Mensch, daß ihm ein lebensvolles Theaterwirken wohl erreichbar gewesen wäre, wenn man ihm eine wirkliche Gelegenheit dazu geboten hätte. Man bot sie ihm nicht, er mußte sie in einer kleinen Stadt wie Düsseldorf vom Zaune brechen und nur in Ermangelung eines großen Publikums flüchtete auch er zu den literarischen Experimenten, an die man am Ende selber glaubt, wie der Einsame an seine Grillen, wenn man das Bedürfnis des Schaffens in sich fühlt und nur kurioses Material dazu benutzen kann. Aus der Mangelhaftigkeit seiner Mittel machen dann die Adepten ein Dogma, und der Irrtum ist fertig. Immermann persönlich, mit welchem ich des Breiteren über seine Theaterleitung gesprochen, war keineswegs so tief befangen in theoretischen Vorurteilen, und klagte immer bitter darüber, daß er bei kleinen Mitteln und dem kleinsten Publikum zu Experimenten verurteilt sei. Selbst Tieck, obwohl viel mehr künstlicher Literat, gestand lachend mancherlei „närrisches Zeug“ ein, auf welches die Adepten schwören, wenn man ihn in die Enge trieb und ihm all seine eigenen Erfahrungen schonungslos aufzählte. Aber von Goethe wird man entrüstet die geschichtliche Tatsache leugnen: daß seine Theaterbestrebungen mißlungen genannt werden könnten. Und doch ist es so. Goethe selbst hat's nicht geleugnet.

Man überschaue nur einmal von diesem Gesichtspunkte aus sein Leben und seine große Fähigkeit. Seine Neigung zum Theater war von Haus aus eine geringe, sein dramatisches Talent unvergleichlich schwach neben seinem lyrischen und epischen. Dazu wurde es frühzeitig beirrt durch einen jener kritischen Orakelsprüche, welche in ihrer abstrakten Uebertreibung dem deutschen Theater so oft und so schwer geschadet haben. Er betraf den „Clavigo", bei dessen Abfassung Goethe zum ersten und einzigen Male wirklich das Theater vor Augen und Lust zu einer Reihe von Schöpfungen für dasselbe gefaßt hatte. Merck zerstörte ihm die Lust dafür durch sein bekanntes geringschätziges Wort über das Stück. Ueberlaß die Schaffung solchen Plunders andern Leuten! Du kannst was Besseres machen! — Das ließ sich Goethe gesagt sein, und das erste Stück, in welchem wirklich dramatische Szenen pulsieren, blieb auch das einzige. An das Theater hat er nicht bei „Egmont", nicht bei „Iphigenie", nicht bei „Tasso" gedacht, obwohl er Direktor des Theaters war. Ist das nicht bezeichnend genug? Seine größeren Schöpfungen in dramatischer Form schreibt er ohne irgend einen Gedanken an die Bühne!! Schiller mit seinem eminenten dramatischen Talente mußte später die Anregung geben, „Egmont" für die Bühne einzurichten. Man weiß, wie gewaltsam er dies tat. Wenn man aber dies übrigens so vortreffliche Werk vom theatralisch-dramatischen Gesichtspunkte betrachtet, und erkennt, daß die Gegensätze mit Ausnahme einer einzigen Szene im 4. Akte das ganze Stück hindurch n e b e n - einander hergehen, ohne sich zu treffen, so entschuldigt man Schillers Gewaltsamkeit. Goethe selbst nahm sie gar nicht übel und empfand recht wohl, daß der Freund in dieser Richtung die wahre Lebenskraft besitze. Wäre er noch einen Schritt weiter gegangen und hätte er im ersten Jahre unseres Jahrhunderts, als Schiller den „Wallenstein" vollendet hatte, und in seine bewunderungswürdig rasche Produktionszeit für die Bühne eingetreten war, diesem die Leitung des Weimarschen Theaters übertragen, ja, dann vielleicht hätte eine Theaterepoche entstehen können, auf welche man so ohne weiteres hinweisen dürfte, wie jetzt immer von Dilettanten in unklarer Weise hingewiesen wird. Schiller besaß das große dramatische Talent, eine klassische Theaterepoche zu gründen. — Unter seinen Jugendstücken war „Kabale und Liebe" aus der gesunden

Richtung hervorgegangen, das nahe liegende wirkliche Leben dramatisch zu gestalten, eine Richtung, welche immer und überall der Anfangspunkt eines nationalen Theaters gewesen ist. In seiner Natur lag die leidenschaftliche Kriegsbereitschaft, welche die aufsteigenden oder herrschenden Gedanken der Zeit lebhaft und gründlich ergriff, und welche für das Theater so hochwichtig ist, während Goethes ganzes Naturell durchweg darauf angelegt war, sich die Bewegungen der Zeit fernzuhalten, kurz, Schiller wäre offenbar der Mann gewesen, den großen Anfang Lessings zu einem nationalen Theater fortzusetzen. Als Professor aber in Jena nur mittelbar und unter Goethes Einfluß mit dem weimarischen Theater zusammenhängend, war sein Interesse dafür ein untergeordnetes. Seine dramatischen Dichtungen selbst, auch wenn er sie mit dem Theaterdirektor Goethe besprach, veranlaßten keine Erwähnung des eigentlichen Theaters. Man lese den Briefwechsel und ähnliche Quellen und man wird erkennen, daß nur die Dichtung diese Männer beschäftigte, die Aufführung aber kaum der Rede wert erachtet wurde. Die Art und Weise, wie der ältere, höher gestellte und regierende Goethe die Theaterangelegenheit ansah und führte, das heißt als eine nebensächliche Konsequenz für die einmal vollendete literarische Arbeit, beeinflußte Schiller damals, der ohnedies von überquellender Produktion ganz in Beschlag genommen war, dergestalt, daß dessen tätige Natur keine Reaktion versuchte, sondern dem dirigierenden Meister in theatralischen Dingen unbedingt nachgab, gleichsam zerstreut nachgab. Ich bin überzeugt, das wäre ganz anders geworden, wenn Schiller die schöpferische Zeit, welche er noch einige Jahre in Weimar erlebte, ü b e r lebt hätte. Er hätte sich, sobald seine Phantasie für neue Stücke eine Weile in Ruhe gesunken wäre, mit seinem durchdringenden Blicke umgeschaut, er hätte sich schnell zurecht gefunden über die künstliche Stellung des Weimarschen Theaters, er hätte dem großen Freunde Anmerkungen gemacht und eine Erweiterung der Richtung vorgeschlagen. Dieser aber, immer bereit zur Aufnahme bedeutender Gedanken und gar nicht sehr erbaut von der praktischen Handhabung des Theaterruders, hätte dem Freunde dieses Ruder mit Freuden übergeben. Er hatte eben sein unvergleichliches Epos „Hermann und Dorothea" geschrieben, national im schönsten Sinne und so zum Theaterstück geeignet, daß es

nach dreißig Jahren dazu gemacht wurde. Er, der Theaterdirektor, hatte mit keiner Silbe daran gedacht, daß dies ein willkommenes Drama sein könne, aber er würde es schnell und lächelnd verstanden haben, wenn Schiller Zeit gefunden hätte, ihn aufmerksam zu machen, daß in dieser Goetheschen Bürgerwelt der fruchtbarste Boden geboten sei für das deutsche Theater.

Es sollte nicht sein. Unsere größten Männer waren zu vielseitig, und dem einen ward das Leben zu kurz zugemessen, als daß unser Theater eine volle Gestalt durch sie hätte erlangen können.

Vergegenwärtigen wir uns, wie Goethe das Theater ansah und behandelte. Nur einige bezeichnende Data werden uns hinlänglich darüber aufklären.

Vom Bedürfnis und von der Teilnahme des Publikums ist von vornherein keine Rede, und auch im Verlaufe der Jahre wird stets eine grundsätzliche Geringschätzung, ja eine positive Verachtung des Publikums festgehalten. Die Idee eines nationalen Theaters ist also von vornherein ausgeschlossen, denn wenn das Publikum noch so klein ist, so stellt es doch in seinen Sitten, Erinnerungen und Neigungen einen Ausschnitt der Nation dar, und was die Eigentümlichkeiten einer Nation grundsätzlich abweist, das kann doch nimmermehr auf ein nationales Leben Anspruch machen. Es ist wahr, daß eine so kleine Stadt nur die dürftigsten Hilfsmittel bietet zu einem Theaterpublikum. Es fehlen zu viel wichtige Bestandteile für die Repräsentation einer Volksgemeinschaft, und wenn da eine Mustergültigkeit der Bühne erstrebt werden soll, so ist der Weg der Künstlichkeit schwer zu vermeiden. Insofern war es erklärlich, daß Goethe nur mit Schaffung eines idealen Theaters beschäftigt war. Man sagt, er sei auch übrigens dazu genötigt gewesen. Denn das deutsche Theater habe sich ja überhaupt damals noch in einem erbärmlichen Zustande befunden. Das ist nicht wahr. Das deutsche Theater hatte einen ganz organischen und guten Anfang genommen durch Lessing, dessen Begründung heute noch unschätzbar, durch Ekhof in Gotha, Iffland und Dalberg in Mannheim und Berlin, Schröder in Hamburg. Goethes Natur brachte es so mit sich. Sie war beschaulich, nicht dramatisch, und scheute deshalb den Konflikt mit der Außenwelt, welche dem Theater so unerläß-

lich ist, wie Wasser oder Wind oder sonst eine treibende Kraft der Mühle unerläßlich ist. Er verbot am Ende auch dem kleinen Publikum in Weimar jedes Zeichen der Teilnahme, des Beifalls wie des Mißfallens. Goethes Welt war die literarische. Dieser seiner Eigenschaft verdanken wir das Vortrefflichste in seinen Schriften. Nur wer Beifall oder Mißfallen für nichts achtet, wird als Schriftsteller das Eigene, das Intime, das Unerhörte darbieten und dadurch die Welt bereichern. Diese seine Eigenschaft war aber einer Theaterführung nachteilig. Die Anziehungskraft war ihm Nebensache, und er wollte gleichsam einen Roman produzieren ohne Erzählung. „Am Gelingen oder Nichtgelingen nach außen liegt gar nichts", schreibt er an Schiller vor Aufführung des Schlegelschen „Alarcos", welche Schiller höchst bedenklich findet, — „was wir gewinnen, scheint mir hauptsächlich das zu sein, daß wir diese äußerst obligaten Silbenmaße sprechen lassen und sprechen hören."

Diese Aeußerung deutet auf das hin, was er erstrebte. Eine Form des Vortrags wollte er erreichen; ästhetische Eigenschaften der griechischen Welt schienen ihm vor allem wünschenswert. Nicht „der Natur einen schönen Spiegel vorhalten", nicht die Wahrheit veredelt darstellen wollte er — wie wir etwa jetzt von der Schauspielkunst verlangen —, nein, das Vorbild der Antike, wie wir selbige aus steinernen Bildern kennen, wollte er auf die Bühne verpflanzen. Demgemäß ward auch dem Schauspieler nie gestattet, sich einem lebendigen Ensemble hinzugeben. Immer präsentieren mußte er sich. Er durfte nie im Profil erscheinen, wenigstens zwei Dritteile seines Körpers und Antlitzes mußten unter allen Umständen dem Publikum zugekehrt bleiben. Die statuarische Studie war für alles maßgebend, und das ganze dramatische Element ward untergeordnet. Was wir jetzt tadeln, das Herausspielen ins Publikum, das war geboten, und was wir jetzt verlangen, die Hingebung an die Handlung der Szene, das war verboten. Die Schauspieler, in eiserner Disziplin gehalten und männlich wie weiblich eingesperrt bei vorkommenden Fehlern, waren demgemäß mehr auf formelle Dressur als auf innere Bildung angewiesen, und nachdem Stücke der französischen Klassik, wie „Mahomet", „Ion" und „Alarcos" abgelöst haben, kam das Weimarsche Theater in der bloßen Reproduktion bis auf das

„Mädchen von Andros", in welchem die antiken Masken vorgebunden wurden, also auch ein wesentliches Element der modernen Schauspielkunst, die Mimik, dem antiken Studium geopfert ward.

Was hat es nun für eine Bedeutung, wenn ein Dilettant, über Reform der deutschen Bühnenzustände schreibend, auf jene klassische Zeit des deutschen Theaters mit strenger Miene hindeutet, die strengen Hilfen der Kritik in die Schranken ruft und davon spricht, das Publikum müsse zum Besseren streng gezwungen werden? Goethe hatte doch wenigstens als großer Dichter ein literarisches Ziel, und hat nach dieser Richtung immerhin auch als Theaterdirektor wesentlich genützt, indem er eine ideale Welt der Kenntnis und dem Verständnisse nahe gebracht, indem er einen Stil angestrebt hat, welcher den Vortrag regelte und hob und eine Menge schätzbarer Merkzeichen errichtete für ideale Formen. Was hat das aber in der Hand eines Dilettanten zu bedeuten, welcher ohne Inhalt ist?! Der Inhalt Goethes und Schillers, ihr großer dichterischer Inhalt macht den Anteil der beiden großen Männer so wichtig und maßgebend für das deutsche Theater, nicht aber ihre Teilnahme an der Theaterführung. In der Literaturgeschichte ist die Berufung auf das Weimarsche Theater von höchster Bedeutung, in der Theatergeschichte ist die Berufung auf Weimar äußerst schwer, und in dilettantischen Händen geradezu gefährlich. Nicht ganz abhängig zu sein vom Publikum, über ihm zu stehen, und es zu leiten, wer möchte nicht einräumen, daß dies einem Direktor von Bedeutung zusteht? Man muß es sogar von ihm verlangen. Aber zweierlei muß man dabei voraussetzen: Er muß von Bedeutung, er muß eine schöpferische Kraft sein, und er darf nie in den Irrtum verfallen, das Publikum für nichts zu achten. Was hat es also für einen Wert, wenn ein dilettantischer Direktor das Publikum zwingen will!

Endlich beruft sich jener Verfasser auf die Kritik als letzte entscheidende Hilfe für eine Reform der deutschen Bühne. Was heißt das in solcher Allgemeinheit! Wer wird Kritik entbehren wollen und entbehren können! Aber gerade Theaterkritik, von jedermann in der Geschwindigkeit ausgeübt, ist in der Geschichte des deutschen Theaters der wundeste Fleck, und es gibt Kenner und Freunde des deutschen Theaters, welche mit Zorn und Aerger und guten Gründen nachweisen, daß nichts so sehr

die gesunde und nationale Entwickelung der deutschen Bühne beschädigt habe, als die deutsche Theaterkritik. Betrachtet doch nur, rufen sie, was aus der unschätzbaren Begründung einer dramaturgischen Kritik durch Lessing, was aus diesem für alle Zeiten musterhaften Wegweiser in wenig Jahren gemacht worden ist durch die kritischen Schwätzer unseres Vaterlandes! Lessing besaß jenes Organ, welches das Geheimnis der Produktion ahnte und kannte, und aus dieser Fähigkeit heraus schöpfte er sein Urteil, seinen Rat, seine Bedenken über neue Stücke. Er konnte eingehen und er ging ein in die neuen Bedingungen, welche ein wirklich neues Werk bringt. Er schlug nie mit abgedorrten Ruten. Er hatte selbst das Bedürfnis der Schöpfung und würdigte ein neues bürgerliches Schauspiel und Lustspiel ebenso aufmerksam und vorsichtig, wie eine klassische Tragödie. Auf seinem Wege der Kritik konnte ein nationales Theater wesentlich gefördert werden durch Kritik. Wer trat dann in seine Fußtapfen? Niemand. Die abgedorrten Ruten wurden das kritische Szepter. Lest doch nach, um gleich das Wichtigste zu nennen, wie man die Stücke der Glanzepoche Schillers, wie man diesen unvergänglichen Schatz des deutschen Theaters, den „Wallenstein“, „Die Braut von Messina“, „Die Jungfrau von Orleans“, „Maria Stuart“, „Wilhelm Tell“ in den Berliner Blättern behandelte! Gerade so wie man heute die Oper eines Theaterdichters zweiter Linie behandelt, bekrittelnd, schmähend, verhöhnend. Von allem übrigen zu schweigen, von jeder Mittelgattung zu schweigen, welche berufen sein konnte, dem Repertoire neue Inhaltselemente zuzuführen, und welche als blanke Misère mit Füßen getreten wurde. Die künstlichste der Literaturen, die romantische, war der in Deutschland herrschenden Mißgunst auf erfinderische Tätigkeit zu Hilfe gekommen: der Mittelmäßigkeit war ein Rüstzeug philosophischer Kategorien zurechtgehämmert worden von poetischen Dilettanten, und dieses Rüst- und Waffenzeug wurde nun ohne wirkliche Einsicht handwerksmäßig gehandhabt gegen alles, was auf dem armen deutschen Theater erschien. Hieb- und stichfest muß seit jener Zeit der dramatische Autor in Deutschland sein, und von vornherein ist es eine Art von Verbrechen, der deutschen Bühne ein Stück gegeben zu haben. Auch der Erfolg rettet nicht vor diesem Verdachte, von dieser Anklage, denn eben wegen solcher bodenlos theoretischen Entwickelung der Kritik, welche von der

möglichen Produktion nichts weiß und nichts wissen will, ist die bei uns einzige Spaltung entstanden zwischen der Stimme des Publikums und der Stimme der Kritik. Eben deshalb ist eine Literatur der „Dramen für den Druck" entstanden, welche weder Form noch Leben haben für das Theater, eben deshalb — und so weiter, wir kennen ja all diese Klagen vieler Kenner und Freunde des Theaters, und müssen einräumen, daß nur zu viel Wahres in ihren Klagen enthalten ist. Was bedeutet es aber auch, wenn man sich so stolz im allgemeinen auf die entscheidende Hilfe der Kritik beruft für eine Reform der deutschen Bühnenzustände? Worte! Worte! Worte! Hier wie bei der Zuneigung des Publikums, wie bei der Appellation an klassisches Theater in Weimar. Mit solchen allgemeinen Berufungen ist dem deutschen Theater wenig zu nützen, wenn es auch immerhin lobenswert sein mag, auf höhere Gesichtspunkte aufmerksam zu machen. Lobenswert, auch wenn diese Gesichtspunkte unklar sind.

II.

Wenn man der deutschen Bühne einen nützlichen Spiegel vorhalten will, so muß man, glaube ich, ihrer eigenen geschichtlichen Entwickelung nachforschen, und sie nicht immer mit literarischen Schlagworten abspeisen. Diese Schlagworte sind kaum alle richtig, und jedenfalls haben sie im geschichtlichen Zusammenhange mit der Bühne oft eine ganz andere Bedeutung, als wir ihnen heute unterlegen.

Lessing ist der Ausgangspunkt für unsere Bühne, und er ist noch heute der fruchtbarste Punkt für alles, was das deutsche Theater betrifft. Ihm war es wirklich darum zu tun, ein deutsches Theater zu gründen und zu entwickeln, und er besaß die trefflichsten Fähigkeiten für diesen Zweck. Er ging aus vom wirklichen Bedürfnisse. Er nannte es bei seinem wahren Namen und suchte es zu erhöhen und zu veredeln. Er war national im einfachsten Sinne des Wortes, ohne doch Kenntnis und Benutzung des Fremden auszuschließen. Und so wie er das Fremde benützt sehen wollte, so wurde es unser, so wurde es national. Er war billig gegen die Produktion, weil er jede Produktion, wie gering auch ihr literarischer Wert sein mochte, zu schätzen wußte. Er kannte eben genau, was es heißt: etwas

schaffen, wenn dies etwas auch ein geringes sei. Dabei vergab er den höhern und höchsten Maßstäben nichts und war darin scharf, fein und weitsehend. So war seine Kritik eine anregende und niemals eine zerstörende, wenn sie auch das Fehlerhafte in der neuen Produktion zerstörte. Er respektierte in Sachen des Theaters das Publikum als den notwendigen Leib, i n welchem die Seele des Theaters atmen und leben, v o n welchem ebenso die Seele ihre ersichtliche Existenz erhalten müsse. Und doch vergab er dem Publikum gegenüber von der Unabhängigkeit freier Anforderung, von der Ueberlegenheit besserer Einsicht, von der Berufung auf bessere Einsicht nicht das mindeste. Er behandelte endlich die Schauspielkunst selbst als eine wirkliche freie Kunst, welche alle Hilfsmittel des Talentes und der Bildung ebenso benutzt wie jede andere Kunst, und mit der „Dressur“ ganz und gar nicht abgefunden werden kann. Kurz, ich wüßte nichts, was vor jetzt beinahe hundert Jahren — 1762 begann er in Hamburg seine Dramaturgie — diesem Manne gefehlt hätte, der Gründer des deutschen Theaters zu werden! Und in Wahrheit ist er auch das geworden, dergestalt geworden, daß noch heute nach hundert Jahren seine Dramaturgie lebendige und fruchtbare Grundlage sein kann für die Schaubühne unseres Vaterlandes. Er ist auch viel einflußreicher gewesen und ist heute noch viel einflußreicher, als die deutsche Kritik glaubt. Das deutsche Theater hat von ihm und seinen Nachfolgern eine recht treue Tradition bewahrt, namentlich unter den besseren Schauspielern, und diese sind auch heute noch nicht, wie die geläufige Klage gern sagen möchte, ausgestorben. Man weiß in Deutschland recht gut, daß die Virtuosenstückchen nicht die Vertretung deutscher Schauspielkunst bilden, und wenn die deutsche Bühne nicht die Anforderungen erfüllt, welche eine große Nation stellen darf, so liegt das nicht im Mangel an Kenntnis dessen, was dazu erforderlich ist, sondern in andern Umständen.

Ueber diese hindernden Umstände Klarheit zu gewinnen, scheint mir deshalb die wichtigste Aufgabe historischer Dramaturgie zu sein, und in diesem Sinne will ich anzudeuten suchen, welche Wege das deutsche Theater gewandelt sei nach Lessings Bahnbrechung.

Berlin, welches darauf angewiesen gewesen wäre, eine solche Schöpfung in die Hand zu nehmen, welches durch Lessings

Aufenthalt daselbst, durch seine Anstellung bei Tauentzien, dazu sogar gedrängt wurde, Berlin ließ sich die Gelegenheit entschlüpfen. König Friedrich in seiner französischen Richtung hatte keinen Sinn dafür. Kleineren Städten, Fürsten kleiner Länder, einigen fein gebildeten Edelleuten und einigen mit schöpferischem Triebe ausgerüsteten Schauspielern war es vorbehalten, den Grundbegriff eines deutschen Theaters taxfrei aufzufassen und mit schmalen Mitteln fortzubilden. Hamburg, der Herzog von Gotha, der Kurfürst von der Pfalz, Ekhof, von Dalberg, Schröder, Iffland sind die Namen, um welche sich unter Lessings Fahne die eigentliche Gründung des deutschen Theaters gruppiert. Als Hamburg zu Lessings Schmerze an der ungenügenden Unterstützung von seiten des kleinen Staatselementes die Schwingen seiner gut begonnenen Bühne nicht weiter entfalten konnte, als Gotha sich auflöste und die jungen Talente auf die Wanderschaft gingen, da bot Mannheim eine Zeitlang den bedeutendsten Mittelpunkt dar. Wäre dort ein größeres Staatsverhältnis, wäre es eine größere Stadt gewesen, wäre die gewünschte Berufung Lessings zustande gekommen und durch sie die höhere Weihe, die im Reiche des Geistes gebieterische Autorität zu Hilfe gekommen, so hätten wir damals schon eine fruchtbringende Musteranstalt gewonnen. Es war dort ein offner Sinn für das Höhere und Höchste vorhanden, der Kurfürst Karl Theodor las dort mit schönster Einsicht seinen Shakespeare, und eine praktische Inszenesetzung des „Julius Cäsar" — nicht für die Zeitungsposaune, sondern für wahren dramatischen Genuß — war eine organisch entstehende, jedermann befriedigende Tat. Konnte das dortige Theaterleben, durch welches auch der junge Schiller mit seinen neuerdings so oft unterschätzten Erstlingswerken eingeführt wurde, weitergeführt werden, so wäre das deutsche Theater ungemein gefördert worden. Denn die Mannheimer Epoche unter Dalberg fiel zusammen mit der erwachenden Dichtungsepoche unseres Vaterlandes, und Weimar selbst hätte wahrscheinlich eine auch für die Bühne fruchtbringende Richtung genommen, wenn das den Reigen führende Theater am Rhein an einer Stätte befindlich gewesen wäre, die mit größeren Mitteln ausgestattet und nicht dem ersten Andrange der hereinbrechenden Franzosen ausgesetzt war. Dazu kam, daß Karl Theodor nach München übersiedelte, und daß die Pfalz

Nebenland wurde. So versank das Mannheimer Theater. Untergegangen in seiner Wirkung ist es nie. Die lebendige Tradition von da ging mit Iffland nach Berlin über und ward durch Kaiser Josephs Aufmerksamkeit und Fürsorge nach Wien verpflanzt. Er sendete Sachverständige hin und ließ beobachten und ließ Mitglieder engagieren, und führte überhaupt in Wien eine prinzipielle Führung des deutschen Schauspiels ein.

C

Charakteristiken

47) Seydelmann.

Ich habe bei diesem Namen von einem Verluste zu sprechen, der mir unermeßlich scheint, und ich gestehe von vornherein, daß ich von dem Schlage noch viel zu sehr betroffen und bestürzt, ja schmerzlich erregt bin, als daß ich mit der nötigen Ruhe schreiben könnte. Die journalistische Pflicht fordert aber eine sofortige ausführliche Anzeige.

Unser erster Schauspieler, Carl Seydelmann, ist am 17. März zu Berlin gestorben. Er war seit Jahren kränklich und mußte die gute Jahreszeit in Badeorten zubringen. Vor zwei Jahren traf ich ihn in Karlsbad, und es schien den Aerzten, ihm selbst und uns allen unzweifelhaft, daß es eine Störung der Unterleibsnerven wäre, welche durch überherrschende Tätigkeit des Geistes und der Phantasie hervorgebracht worden und auf dem gewöhnlichen Wege einer Brunnenkur und längeren Schonung zu heben sei. Seydelmanns Wesen stimmte auch ganz zu dieser Ansicht: es war so ruhig und gefaßt wie früher, so scharf, so schalkhaft, so licht und wohltuend, wie man es aus seinen gesunden Tagen kannte. Mit dem banalen und oft so verderblichen Vorwurfe der Hypochondrie wurde jede weitere Besorgnis zur Seite geschoben, und seine lächelnde Entgegnung: „Nun, so helft mir von dieser Hypochondrie!" galt für eine Bestätigung, daß es nichts weiter auf sich habe. Aber bald nach meiner Abreise aus Karlsbad erhielt ich die erschreckende Nachricht, Seydelmann habe einen schlagartigen, sehr gefährlichen Zustand gehabt.

Im Winter zu 1842 schrieb er mir, es werde sich der widerspänstige Körper wohl wieder fügen, und meine Idee, daß er den Monaldeschi, eine ihm ungewöhnliche Rolle, spielen solle,

beschäftigte ihn anmutig. Den Dämon in diesem Charakter wolle er schon zutage bringen, wenn ich ihm nur einige Zärtlichkeit erlassen wollte. Kurz, er schien wieder in voller Kraft zu sein. Von dieser Idee, die er später noch oft mit großem Anteile erwähnte, weil er sehr für Mannigfaltigkeit im Rollenfache eingenommen war, kamen wir zurück, er übernahm eine zweite Rolle in dem Stück, und ich reiste nach Berlin in der sicheren Erwartung, ihn als Grafen Brahe wiederzusehen. Aber ich fand ihn zu Bett und er schien von der Gefahr einer Hirnkrankheit bedroht zu sein. Der Arzt war besorgt. Seydelmann selbst indessen sprach mit derselben schönen Klarheit und wohltuenden Kraft des Geistes, welche ihn vor Millionen Menschen auszeichnete, und mir selbst trat keine tiefere Besorgnis nahe. Freilich erfuhr ich, er könne nicht eher wieder auftreten, als bis ihn der Sommer wieder gestärkt habe, und aus Warmbrunn in Schlesien, wohin er sich immer, vorzugsweise während des Sommers zurückzog, hieß es, seine Genesung entwickle sich sehr langsam. Aber mit dem eintretenden Herbste trat er, der alte, mir unbeschreiblich werte Freund, lächelnd eines frühen Morgens in mein Zimmer, und versicherte mir, es gehe nun wieder gut, und nun wolle er wieder „Komödie spielen". Er hatte nur ein Stündchen Zeit für mich: „Die Eisenbahn, Freund, ist unerbittlich, und man wartet in Berlin auf mich. Man braucht mich. Danken wir's Gott, wenn wir gebraucht werden. Die Leute in Berlin sind so gut gegen mich, es wäre undankbar von mir, wenn ich ohne Not länger ausbliebe. Auf Wiedersehen zu Rokoko!" Ach, ich hatte keine Ahnung, daß es die letzten Worte wären, die ich aus diesem Munde vernehmen sollte! Seine scharfen Gesichtszüge hatten etwas so verwittert Ehernes, so fest Geschlossenes, daß dahinter die drohende Krankheit schwer zu entdecken war. Selbst als er nach einmaligem Auftreten in Ifflands „Advokaten" schon wieder allzu angegriffen war, um sogleich an den Jago im „Othello" gehen zu können, fürchtete ich nichts. Gerade in dieser Zeit schrieb er mir allwöchentlich, und diese Briefe, die ich vielleicht später dem Publikum neben anderen auszugsweise mitteile, zeigten durchweg den ungeschwächten Seydelmannschen Geist. Wer schreibt noch so feine, graziöse Briefe, wie *er* sie schrieb! Sie sind ein reizender Beweis seiner schönen Geistesbildung. Jago beglückte ihn zu Anfang dieses Jahres, und über den

Marquis Brissac in meinem „Rokoko", der letzten neuen Rolle, die ihn in diesem Leben beschäftigte, sagte er mir die schalkhaftesten Bemerkungen; ich dachte nicht im entferntesten an Lebensgefahr eines Mannes, dem solche Frische des Geistes unwandelbar inne wohnte. Da blieb auf einmal seine Antwort aus, und es vergingen mehrere Wochen, ohne daß ich ein Lebenszeichen von ihm erhielt. Kühne kehrte von einem Besuche in Berlin zurück und erzählte mir, daß er ihn in Tränen gefunden habe, in Tränen des Leides, weil er die Rollen, welche um ihn lägen, nicht darstellen könne. Seydelmann in Tränen! Dieser so gehaltene, und wie es schien moralisch so fest genietete Mann! Dazu gesellte sich zum ersten Male die befremdliche Nachricht, er leide wohl an einer Herzkrankheit! Und diesen Nachrichten, welche mich zum ersten Male für sein Leben fürchten ließen, folgte die Schreckenskunde: Seydelmann ist tot!

Wie es uns beim Tode großer Menschen immer geht: wir haben keine Vorstellung, daß der Platz, den sie eingenommen, leer bleiben könne, so betäubte mich diese Kunde. Es ist mir wie nicht möglich, wie ein Irrtum des geschichtlichen Verlaufs! Wir sehnen uns mit allen Kräften nach einem Aufschwunge der deutschen Bühne, eine erhöhte Teilnahme und Tätigkeit dafür ist in Bewegung gesetzt, die intelligenten Schauspieler sind nächst den Dichtern die wichtigsten Helfer dafür, sie bieten von allen Seiten die Hände, wir haben nur zu klagen, daß ihre Zahl noch nicht groß genug ist, wir setzen dreifache Hoffnung auf den ersten unter ihnen, auf den Mann, der mit einer seltenen Bildung, seltenen Verstandeskräften die dramatische Kunst zu hohen Ehren bringt — und dieser Mann, Seydelmann, wird uns plötzlich unwiederbringlich entrissen! O, das ist für unser deutsches Schauspiel vielleicht ein traurig Vorzeichen und gewiß ein erschreckendes Unglück. Gab's einen Mann, der dem oberflächlichen Schaugelüste, dem tändelnden Ohrenkitzel des überwuchernden Musikwesens nachdrücklich Einhalt tun, gab's einen Mann, der das einfache Wort, den strengen zu Gedanken zwingenden Gedanken des Schauspiels zu Ehren bringen konnte, so war es Seydelmann. Und er ist dahin! — Wie viel Zeit bedarf's, ehe ein solcher Baum wieder groß wächst, so hoch an Wuchs, so stattlich und zierlich im Gezweige, so kräftig in Saft und Frucht! Und wär's uns beschieden, im Nachwuchse, der uns so betrüblich verläßt, einen Seydelmann wieder

aufwachsen zu sehen, doch müßten wir rufen: Ach, wenn er noch lebte, so gäb's ihrer zwei! Hilfe gibt es für solchen Verlust, aber Ersatz nimmer.

Ich bezeichne ihn so zuversichtlich, als unsern ersten Schauspieler, nicht, weil ich übersähe, daß er an Schwung des Talents, an Gaben und Mitteln von mehreren unsrer guten Schauspieler übertroffen werde. O nein! Und unsre guten Schauspieler, denen der Verlust Seydelmanns so schmerzlich sein wird, wie mir, sie werden mir am bereitwilligsten zustimmen über die Größe des Verlustes, sie werden am bereitwilligsten zugestehen, daß er in seiner Art einzig war, und daß seine Eigenschaften einen unerhörten Sieg deutscher Schauspielkunst darstellten. Die Kraft des Geistes nämlich war es, welche er in unerhörter Stärke auf der Bühne geltend machte. Sie wirkte, wenn ich aus dem physischen Bereiche eine Bezeichnung herbeiziehen darf, sie wirkte wie ein magnetischer Zauber. Mit seinem Erscheinen fiel es wie Nebel von aller Augen, mit diesem Nebel wich jene dämmernde Gleichgültigkeit und faule Beschaulichkeit, welche so leicht ein Theaterpublikum beschleicht, und jedermann fühlte sich erregt und gelockt zu scharfer geistiger Teilnahme. Die geistige Atmosphäre, welche von dem Kern seines Wesens ausströmte, gewann alsbald jedem Worte, jeder Wendung ein volles Recht, und es entstand eine Illusion, wie sie nur von starken Menschen ausgeht und wie sie dem Schauspiele als höchste Weihe unschätzbar ist. Seydelmanns persönliche Geistesbildung also war es, welche seiner Schauspielkunst den Hauptwert verlieh. Deshalb kam es nicht mehr in Betracht, daß er nur ein Mann von mittlerer Größe, daß er nur mit einem nicht ganz fehlerfreien Organe begabt war und daß er eines fortreißenden leidenschaftlichen Schwunges nicht mächtig zu sein schien. Er hätte neben dem glänzendsten und mächtigsten Tasso die gebietende Ebenbürtigkeit Antonios geltend gemacht, denn die schöne Bildung seines Geistes, das nachdrückliche Ebenmaß, der sichere Stil, der unabsehbare, geheimnisvolle Hintergrund dieser Bildung wirkte stets mit der überwältigenden Macht eines Kunstwerks. Ja, Seydelmanns persönliche Bildung wirkte stets wie die schöne Bildung eines Kunstwerks. Ich bin in meinem Leben nur wenig Menschen begegnet, von denen eine so wohltuende Macht des Geistes wie von Seydelmann ausstrahlte. Wohltuend, denn das Alltäg-

liche und das Ungewöhnliche war bedeutungsvoll und anmutig gefaßt in seinem Worte, in seinem Tone, in seiner Gebärde. Sichere, wohlige Ruhe ging aus von seinem Wesen, und ich bin stets mit dem Eindrucke von ihm geschieden, es ist ein auserwählter Mensch. Diejenigen haben ganz recht, welche sagen, er würde sich auch in jeder andern Laufbahn als ein vorzüglicher und erster hervorgetan haben. Ich habe mir öfters das Bild ausgemalt, wie er auf einer Kongreßversammlung unter lauter ausgebildeten Staatsmännern erschiene, eine Zeitlang schweigend zuhörte, und endlich, über seine Meinung befragt, diese dergestalt angäbe, daß keinem der Staatsmänner ein Zweifel aufstiege über die volle Berechtigung dieses Mannes zu Sitz und Stimme in der Versammlung.

In dieser seltenen Bildung lag seine große Macht auf der Bühne, und es muß Berlin zum Ruhme nachgesagt werden, daß es diese schönste Macht eines Künstlers vollständig anerkannt habe. Wie dieser Mann zu solcher Bildung gekommen sei, das ist nicht nachzuweisen. Es ist dies das Geheimnis seines Talents. Er stammte aus der schlesischen Grafschaft Glatz und ist nach Erwerbung guter Schulkenntnisse zum Militär, und zwar zur Artillerie getreten, hat diesen Stand jedoch bald mit dem eines Schauspielers vertauscht. In Cassel ist er, wenn ich nicht irre, zuerst zu einiger Bedeutung gelangt und Süddeutschland hat ihn zuerst über die Menge emporgehoben. Besonders Stuttgart. Von da kam er 1829 seit langer Zeit zum ersten Male wieder in seine Heimat Schlesien zurück und machte uns durch seine Gastrollen in Breslau mit einer neuen Welt bekannt. Er wirkte damals mit seinem Carlos im „Clavigo" dergestalt auf uns, daß diese Darstellung für viele ein unvergeßlicher Eindruck, für mich bestimmt ein Wendepunkt im Geistesleben wurde.

Ich kann sagen, daß mich Seydelmann durch diese Rolle und durch den wohlwollenden Umgang, welchen er den jungen Literaten gestattete, von dem nebligen Idealismus der herrschenden Richtung befreite. Und als wie wahr hat sich mir der Eindruck dieser Seydelmannschen Charakterwelt bestätigt bis zur letzten Begegnung im vorigen Herbste! Stets war mir seine Erscheinung neu, mächtig, liebenswürdig! Stets ließ ich alles stehen und liegen, wenn ich mit ihm zusammen sein konnte, stets war mir sein Umgang eine prächtige Erquickung,

und ich gestehe es gerne, daß ich ihm heiße Tränen nachweine, daß ich ihn geliebt habe mit ganzer Seele.

„Vor Anbruch des Tages“, schreibt mir einer seiner treuen Freunde aus Berlin, „des Morgens um 5 Uhr ist er gestorben. Seit seinem letzten Auftreten hat er schwere Leidenstage gehabt, hat er schwer gelitten. Trotz der unsäglichen Schmerzen war sein Geist immer hell und klar. Selbst in den letzten Augenblicken ist ihm dieser starke Geist treu geblieben, und das eigentliche Ende war sanft; er ist hinübergeschlummert. Es war sein Wunsch, daß man seinen Leib nach dem Tode öffne. Dies ist heute — den 18. März — in der Mittagsstunde geschehen, und es hat sich ergeben, daß sein Leiden organischer Natur war. Das Herz soll noch einmal so groß gewesen sein, als es im normalen Zustande ist, und auch die Leber ist ausgedehnt gewesen. Infolge beider Leiden hat sich eine Herzbeutel-Wassersucht entwickelt und ihn getötet.“

Er war noch nicht 48 Jahre alt.

48) Gutzkow. — Kühne. — Marggraf.

Den Verdiensten Gutzkows schadet immer die Ruhmredigkeit. Oder soll ich lieber sagen die vorzeitige Beweisführung? Gutzkow ist mehr Denker als Dichter, und er schickt gewöhnlich vor oder neben seinen Dichtungen einen trompetenden Reiter, welcher die Deutung, Bedeutung, den Umfang und die Fernsicht des neu Gegebenen schmetternd darstellt. Dadurch werden zwar die Dichtungen selbst dergestalt wirksam eingeführt, daß sich jeder Literat darum kümmert, aber sie werden mit einem Paß-Signalement eingeführt, welches bei genauer Prüfung nicht stimmt und den Dichtungen allerlei Mißhelligkeiten zuzieht. Der reitende Denker hat von neuen Lebensanschauungen, von neuen Heldenlagen und Heldenausgängen gesprochen, und der Dichter, wenn auch von der Idee des Reiters ausgehend, hat dies nur in Worten, nicht in Taten bewerkstelligen und sich statt der heldenmäßigen nur mit mißlichen Lagen und Ausgängen begnügen müssen.

Dieses Mißverhältnisses halber, welches in der Schriftstellernatur Gutzkows liegt, ist dessen Stücken viel mehr Ruhmrediges und viel mehr Schmähliches angetan worden als

ihnen zukommt. Sie sind weder Meisterstücke noch schlechte Stücke; es sind geistvolle Stücke, welche einer schöpferisch ausgetrockneten Theaterwelt sehr willkommen und der Kritik empfohlen sein sollten. Wenn die Kritik mit ihren großen angelernten Worten aus der chimärischen Kampfbahn in die wirkliche unsers Theaters, unsers Publikums, unsers Lebens eintreten wollte, so würde sie mit Schrecken erkennen, daß sich all die stolzen Stoffe für eine neue deutsche Theaterwelt in Seifenblasen auflösen vor den Bedingungen, vor den echten Bedingungen der Gegenwart. Diese Gegenwart ist seit Jahrzehnten in einer rastlosen Umsetzung begriffen. Glaube, Heldengedanke, Staat, Verdienst, Völker- und Volksleben, ja Häuslichkeit und Umgang sind im mannigfachsten Wechsel begriffen, und nicht das Griechentum, nicht die Romantik, nicht irgend ein Dichtergenie der Vergangenheit kann den Weg zeigen in ein Herz, welches sich erst bildet. Der große Dichter allein, den die Epoche des jetzigen Realsinns erwartet, wird dies können, und daß von uns allen keiner dieser Dichter ist, das wissen wir nur zu gut.

Mir scheint es auch, Gutzkow sei neuerer Zeit vorsichtiger geworden, und überlasse es mehr und mehr den Stücken selbst auszudrücken, wes Geistes und welcher Absicht Kinder sie seien. Je eifriger er sich der Schöpfung hingibt, desto ruhiger, desto unabhängiger von der Tageskritik und von der gelehrten Kritik wird er werden. Diese Gegensätze, Tageskritik und gelehrte Kritik, sind die beiden Pole ein und derselben Stange, welche den dramatischen Dichter fast immer nur schlägt, ohne zu beleben. Dieser Schlag ist uns nötig, damit wir des augenblicklichen und des vergangenen Bedürfnisses immer eingedenk bleiben: die unmittelbarste Gegenwart und die geweihte Vergangenheit sollen dem dramatischen Dichter nie fremd werden, wenn er auch nie von ihnen abhängen soll. Gutzkows Talent ist vielleicht zu empfindlich für die Tageskritik. Wie hätte er sich sonst dazu verstehen mögen, in seinem ersten Stücke „Savage“ die Lebensfrage „ist sie die Mutter, oder ist sie nicht die Mutter?“ mehrmals zu ändern! Er möge fest auf dem beharren, was ihm die Schöpfung als organisch notwendig zugeführt hat. Gibt ihm auch das Publikum nicht immer recht darin, sein Stück wird in sich recht darin haben, und teils weicht am Ende das Publikum doch der Konsequenz, teils ist auch ein konse-

quentes Unrecht in der Kunst ersprießlicher als ein schwankhaftes Recht.

Unzweifelhaft fest und tapfer ist er im Verhältnis zur gelehrten Kritik, und das ist von größtem Werte bei einem schöpferischen Autor, der selbst aus der Gelehrten-Laufbahn in die schöpferische Schriftstellerei übergegangen ist. Er weiß genau, daß nicht mit alten Hilfsmitteln ein neues Drama aufzubringen sei.

Bei neuen Dramatikern, welche im herkömmlich gelehrten Stile Stücke schreiben, im griechischen Stile, im Shakespeare-Stile, im Jamben-Stile, bei solchen werden mich die Leser dieses Blattes rechthaberisch und absprechend gefunden haben. Allerdings: wenn mir da nicht eine gebieterische Macht herkömmlicher Form entgegentritt, so bin ich geneigt, mit dem Dilettantismus, der uns mehrere Jahrzehnte aufgehalten, wenig Umstände zu machen. Ich finde da kein Leben, welches durch einen dreisten Stoß verletzt werden könnte. Wo ich indes nur eine Ader wirklich lebendigen Lebens fühle, da bin ich vorsichtig und dankbar, und ich bespreche ein wirklich neues Stück von schwächerer Bildung mit viel größerer Teilnahme und Rücksicht als ein Stück, welches in hergebrachtem Stile eine ganz bemerkenswerte Bildung entwickelt. Gibt's denn auch einen andern Weg, kritisierend der Wiederbildung eines Theaters behilflich zu sein?

Deshalb werd' ich mir nicht erlauben, über Gutzkows Stücke abzuurteilen. Einmal ist er mitten in der Entwickelung begriffen, und zweitens trachte ich auf demselben Felde — es würde mir schlecht anstehen, ein vollständiges Urteil über ihn bestimmen zu wollen. Ich will nur einige Bemerkungen über seine Stücke machen, Bemerkungen, welche mehr unser Theater als Gutzkow im Auge behalten.

Am wichtigsten und lebensvollsten nämlich scheint mir an Gutzkows Stücken zu sein, was man ihm übertreibend zum Vorwurfe gemacht hat: die Ifflandsche Richtung. Iffland hat meines Erachtens keineswegs das Beste aus unserm nationalen Leben für das Theater verwendet, aber er hat am nationalsten für unser Theater geschrieben. Die bürgerliche Welt ist auf unserm Theater immerdar die ansprechendste gewesen. Das bürgerliche Leben ist unter uns bei weitem immer das ausgebildetste gewesen, und deshalb, nicht bloß, weil es das allgemein

verständliche, ist es auf unserm Theater das wirksamste. Das politische, das sozial spekulierende, das fein gesellige, das phantastische, das heroische, selbst das bloß kriegerische — letzteres vielleicht mit Ausnahme Preußens — hat bei uns immer nur eine geringere Teilnahme gefunden. Der Dramatiker ist also auf dem sichersten Wege, in Deutschland Aufmerksamkeit und Liebe zu gewinnen, wenn er den bürgerlichen Lebenskreis dramatisiert. Deshalb wird Gutzkows „Werner", „Schule der Reichen" und „Ein weißes Blatt" als ein praktisch ganz richtiger Weg bezeichnet sein müssen. Mit Recht entgegnet man: die Alltagswelt soll nicht alltäglich wiedergegeben sein, sondern die Kunst soll Erhebung gewähren. Mich dünkt, Gutzkows „Werner", welcher für mich bei weitem das beste Stück desselben, versage dies nicht ganz. Er ist aus wahrhaftiger Teilnahme entsprungen, er bringt wahrhaftige Mißverhältnisse zu voller Anschauung, er entweicht vielleicht nur am Schlusse, und versteht sich zu einer Versöhnung, wo der tragische Ausgang hätte erheben können. Dies hat wohl eben jene Tageskritik und die weichliche Vorliebe der Schauspieler für guten Ausgang zu verantworten. Ich glaube, Gutzkow hat hierin zum Nachteil des Stückes nachgegeben. Aber er hat es doch auch mit so viel Geschicklichkeit getan, daß eine versöhnliche Berechtigung der Gegenwart dem Zuschauer anschaulich und annehmbar werden kann. Ganz im Widerspruche mit der Tageskritik fand ich also nach dem für mich forcierten „Savage" einen großen Fortschritt in diesem zweiten Stücke „Werner". Ich bin auch überzeugt, daß „Werner" ein Repertoirestück, das heißt, ein dauerndes Stück bleiben wird, denn es ist ein Stück echten Lebens darin.

Der erste Akt der „Schule der Reichen" bestärkte mich in diesem günstigen Vorurteile. Das Familienleben eines Kaufmanns im Zusammenstoß mit Nichtigkeiten höherer Stände, mit verbildeter Mutter, mit liederlichem Sohne stellte sich in straffen, mannigfaltigen Strichen hin. Die Ausführung dieses Stoffs blieb allerdings hinter dem ersten Akte zurück, nicht sowohl wegen der etwaigen kaufmännischen Unrichtigkeiten, auf welche man einen so übertriebenen Wert gelegt, als wegen des nicht genug beseitigten novellistischen Charakters, welcher das Ganze szenenhaft zu sehr zersplitterte. Dennoch halte ich das Thema des Stücks, wie es in Handlung und Charakteren an-

gelegt ist, für so reichhaltig und gut, daß ich Gutzkow zu einer neuen Zusammenarbeitung desselben raten möchte.

„Patkuls“ erwähne ich nur beiher, weil dies Stück wohl der herkömmlichen Kritik und politischer Sympathie am meisten genügen mag, für mich aber der treibenden echten Seele entbehrt. Gutzkow ist darin konventioneller als in den übrigen Stücken und mir deshalb hier trotz einiger scharf gezeichneten Charaktere von geringerem Interesse.

Das vorletzte Stück „Ein weißes Blatt“ tritt wieder in den bürgerlichen Kreis, und ich denke mir zur Rechtfertigung eines mir abgeschmackt erscheinenden Produktes den Gedankengang des Autors folgenderweise: Die aufgestellten Verhältnisse sind ein wenig alltäglich, und bieten in ihrer Gesamtheit keine Gelegenheit zu irgend einer nachdrücklicheren Bedeutung oder irgend einem Schwunge; das Besondere muß also in einen Charakter gelegt werden, und zwar in den Naturforscher. Er lebt eigentlich nur in seiner Wissenschaft, hat aber doch auch ein Herz. So mag er zerstreut sein und scheinbar den Anspruch seines Herzens vergessen. Die Poesie wird wie Minerva plötzlich geharnischt hervorspringen im entscheidenden Augenblicke, ein siegreiches Zeichen, daß die Herzenswelt doch unverwüstlich: so vergißt der Naturforscher das Stammbuchblatt seiner Geliebten, und erinnert sich dessen erst und wird sich durch diese Erinnerung seiner Liebe erst bewußt, als der über sein Leben entscheidende Augenblick eintritt. — Dies ist vielleicht eine interessante Idee, sie ist aber kaum anders wahrscheinlich zu machen, als daß der Naturforscher bis zum Aeußersten von Ereignissen und Notwendigkeiten bestürmt wird. Ist ihm wie in dem Stücke Zeit und Ruhe, ja sogar eine Reise gewährt, so wird wohl der Seelenpunkt des Stückes unglaublich. Der Theatererfolg ist für den Autor ausgefallen und hat eine neue Bestätigung geliefert, wie unser Publikum um jeden Preis für naheliegende Verhältnisse dankbar ist. — Diese wohlfeile Dankbarkeit ist freilich die Gefahr solcher Stücke, und Gutzkow wird auch nicht verkennen, daß die Auffassung nahe liegender Verhältnisse, so weit es nur irgend tunlich, unter höherem Gesichtspunkte statthaben müsse, wenn es sich um mehr als bloße Repertoirefüllung handeln soll. Solche Repertoirefüllung mit Originalstücken ist indessen jedenfalls auch schon ein Fortschritt, und bei unserer erschreckenden Armut wäre es jetzt übel ange-

bracht, an jedes neue Stück alle denkbaren Forderungen zu stellen. Die Gattung des letzten Stückes „Zopf und Schwert", welches Gutzkow den Bühnen vorgelegt, zeigt auch deutlich genug, daß er sich dem Stile der bloßen Routine keineswegs anheimgeben will. Es ist dies die Gattung des historischen Lustspiels, welche bisher äußerst dürftig ausgebildet worden ist, und nur in groben Strichen auftretend einer leidlich günstigen Aufnahme versichert sein kann. Ich kenne das Stück noch nicht, und kann ihm zunächst nur wünschen, daß es bequemere Bahn finden möge als mein Lustspiel dieser Gattung unter dem Titel „Rokoko". Das seinige hat heimische Geschichtserinnerungen voraus, aber deshalb leider auch die Engherzigkeit und falsche Rücksichtnahme auf Schicklichkeit zu bekämpfen. Er möge Geduld haben; der Sinn für solches geschichtliches Spiel wird sich bilden mit dem Sinn für politische Kunst, und mit ihm werden sich auch unsere Schauspieler bilden, welche dergleichen noch immer zu schwer und handfest nehmen. Es hängt viel davon ab, daß unser Publikum seinen Geschmack für gemütliche Szenen erweitere zum Geschmack für ein Ganzes.

Kühne.

Von diesem Autor liegen schon seit längerer Zeit zwei Stücke den Bühnen vor: „Isaura von Castilien" und „Kaiser Friedrich in Prag", und ich finde es unverantwortlich, daß außer in Hannover und Magdeburg keine Bühne zur Aufführung schreitet. Die Stücke machen gar keine szenischen Anstrengungen nötig und bleiben offenbar nur unter dem Vorwande liegen, es sei kein großer Erfolg von ihnen zu gewärtigen. Allwöchentlich erscheinen auf unsern Bühnen Plunderstücke schleudernder Uebersetzer, denen man den sofortigen Tod auf den ersten Blick ansieht, und durch deren Aufführung weder ein aufstrebendes Talent unterstützt, noch irgend ein Zweck erreicht wird. Und die Stücke Kühnes bringen in wohllautender, gedankenvoller Sprache neue Stoffe und Auffassungen, können durch Aufführung den Autor in seiner Tätigkeit fördern, können das Publikum mit einer neuen Autorweise bekannt machen, können anregen und wecken, und dürfen als neue und bühnengerechte Stücke für die ersten Aufführungen zahlreicher Teilnahme von seiten des Publikums gewärtig sein. Wenn denn unsre Pachttheater nur von einem Tage zum an-

dern rechnen, und wenn es ihnen außerhalb des Gesichtskreises liegt, einen neuen Autor durch Praxis, diese unerläßliche Lehrmeisterin, heranzubilden für ihr eigenes Interesse, wofür sind denn die vielen Hoftheater vorhanden, welche nicht das bloße Geldgeschäft vor Augen haben wollen? Nur für Beobachtung ihrer hundertfachen persönlichen Rücksichtnahmen? Unterscheiden sie sich nur durch diesen Hemmschuh von den Pachttheatern?

Ich bin überzeugt, daß gerade Kühne die eröffnete Praxis von größter Förderung sein würde. Er ist in diesen Stücken auf der Grenzscheide zwischen dem bloß gebildeten und wirklich lebendigen dramatischen Leben. Das Trachten nach dem letzteren ist überall ersichtlich, und wenn es mitunter nicht natürlich und einleuchtend genug vermittelt erscheinen mag, so zeigt doch das jähe, gewaltsame Ergreifen jeder ihm erreichbaren Wirksamkeit durch Handlung, wie bereit er ist, den auf der Bühne bewegenden Nerv mit beiden Händen zu fassen. Gerade für solchen Autor ist es von ergiebigster Lehre, ja für ihn kann es von unmittelbarer und günstigster Entscheidung werden, wenn er seine ersten Stücke gut aufgeführt sieht.

Marggraf.

„Das Täubchen von Amsterdam“, die Tragödie der Düvecke, war eine ganz interessante Talentprobe Marggrafs. Die Aufführung in Leipzig zeigte ihm, daß die Panzerhemden Shakespeareschen Wortreichtums und die Sprünge desselben Ursprungs den Erfolg viel mehr beeinträchtigten als förderten, und es stand zu hoffen, daß das nächste Drama dieses Autors knapper und zusammengedrängter sein, weniger in Charakteristik auseinandergehen und mehr in geschlossener Einheit dem Schlusse zugehen werde. Dies bekundete wenigstens die Umarbeitung, welche er von der ersten zur zweiten Aufführung vorgenommen hatte. Leider scheint er aber seit der Zeit ganz zurückgetreten zu sein von der dramatischen Tätigkeit, und von dem „Cosmo von Medicis“, welchen er nach dem „Täubchen“ geschrieben, ist gar nicht mehr die Rede. Statt dessen vermehrt er die Zahl unzulänglicher Kritiken über unser Theater, an denen ohnedies kein Mangel. Rastlose Schöpfung allein, auf den innerlichen Gang unserer Nationalentwickelung aufmerksame, nach würdiger Wirkung strebende, veraltete Prinzipien vorurteilsfrei handhabende Schöpfung allein können uns über

die kritische Lage unsres Theaters hinweghelfen. Die Kritik, eine abgeleitete Tätigkeit, kann es nicht. Erst ist ein Quell nötig, von welchem abzuleiten ist. Shakespeare schrieb gegen alle Kritik seiner Zeit, und die klassische englische Kritik hat lange Zeit hartnäckig Addison über Shakespeare gesetzt; das nationalste Drama in Frankreich, die Komödie, ist fortwährend außerhalb der klassischen französischen Kritik entstanden; Lessing fand es nötig, zur Unterstützung seiner Kritik gute Stücke zu schreiben; Schillers erste Stücke, darunter ein so tüchtig komponiertes wie „Kabale und Liebe" wurden als entsetzlich von der Kritik bezeichnet, und Schlegel ließ noch in spätester Zeit kaum den „Tell" als ein teilweis lobenswertes Stück gelten. Und gerade der „Tell" ist unter den Schillerschen Stücken am wenigsten auf der Bühne erschienen, und gerade Schiller ist unser wichtigster und wirksamster Theaterdichter geworden.

Die Bühnenvorstände haben wohl auch Marggraf auf dem Gewissen; wo hat man das „Täubchen" gegeben? Die Schriftsteller verlieren den Mut, ihre Zeit an eine so unsichere Tätigkeit zu setzen. Es kann von den Bühnenvorständen allerdings auch nicht verlangt werden, jedes neue Originalstück zu geben; aber sind sie denn auch so organisiert, daß die Zukunft irgendwie bei ihnen vertreten wäre? Durchschnittlich ist die alltägliche Praxis alleinige Ratgeberin. Ein Urteil der kurzsichtigen Praxis ist das höchste, was durchschnittlich von ihnen erwartet werden darf, und die meisten haben auch dies Urteil nicht. Die literarische Spekulation ist nirgends vertreten. Nun ist der Nachahmungsstil noch der beste, welcher zu erwarten steht; die eine Bühne wartet, ob die andere ein neues Stück bringen und und damit einen Erfolg erobern werde. So warten sie dann oft sämtlich Jahre lang; die Dichter verzweifeln dabei, und nach so und so viel Zeit des Wartens gilt ein nirgends erschienenes Stück für unaufführbar und beseitigt.

Kommt es zustande, daß irgend eine Bühne sich tätig an die Spitze stellt, so sind regelmäßig wiederkehrende Versuche, wie sie das Odeon in Paris fortwährend macht, mit zweifelhaften Stücken unerläßlich. Wenn nur unter fünf Stücken eins gewonnen wird fürs Repertoire, so ist dies schon ein großer Gewinn; der größte Gewinn aber bestünde darin, daß die Theaterdichter endlich eine Arena bekämen, in der sie kämpfen und lernen könnten. Dies und besseres Honorar sind die zunächst

nötigen äußerlichen Mittel für Aufbringung eines nationalen Theaters. Denn nur bei besserem Honorar wenden sich die geübten Talente der Bühne zu. Das mag trivial klingen, ist aber wahr.

Also schon um so naheliegender Gründe willen ist die Mode, Uebersetzungen aus allen Sprachen, alten und neuen, durch musikalische und sonstige Reizmittel einzubürgern, eine unglückliche Mode. Eingebürgert wird dergleichen schwerlich, aber den nationalen Dichter nimmt es den ohnehin zu geringen Raum sicherlich. Und was bei einem solchen Stücke als Vorwurf zur Studie Berechtigung haben konnte, das wird als zudringliche Mode eine wirkliche verderbliche Beeinträchtigung.

---

49) Klein. — Mosen. — Prutz.

Klein ist mit einer Trilogie „Maria von Medicis" aufgetreten, hat bis jetzt zwei Teile davon „Concini" und „Luines" geliefert und von mehreren Seiten Preis und Anerkennung dafür geerntet. Das Drama „Luines" betreffend, kündigt er den Theaterdirektionen an, daß er das Buch auch für die Bühne eingerichtet und daß es die Berliner Intendanz angenommen habe. Ich will nicht voreilig darauf bestehen, daß es mir durchaus unwahrscheinlich sei, ein wirksames Theaterstück aus dem vorliegenden Buche gemacht zu sehen, und daß mir der zehnfach sich zersplitternde Hergang, der Mangel an wirklich lebendigem Pathos in der Handlung, die harte unerquickliche Sprache eine Wirkung von der Bühne herab zerstörend zu beeinträchtigen scheine. Ich will es für möglich halten, ein Theaterstück aus diesem Buche, welches interessante Elemente enthält, zu machen. Nur darauf muß ich bestehen, daß dafür eine Fähigkeit Kleins entwickelt werden müsse, welche in diesen beiden Büchern noch nicht zu finden ist, und daß ein wirkliches Theaterstück „Luines" noch einen ganz andern Autor bringen werde als den Autor dieser zwei Bände.

Ueber den Autor dieser zwei Bände ein billiges und leidlich richtiges Urteil zu fällen, ist außerordentlich schwer. Ohne vorherrschende Billigkeit ist schnell damit fertig zu werden. Ohne diese Billigkeit hätte man zu sagen, diese Dramen sind breit, schwülstig und unerquicklich. Die Breite ist der Grund-

fehler. Je breiter der Autor faßt, desto mehr meint er zu geben, und desto weniger gibt er, weil er Spreu und Beikram zusammenträgt, um durch Menge eine Charakteristik zu ersetzen, für welche ihm eine gedrängte Charakteristik versagt ist. Scharen von beiläufigen Menschen sind weniger als ein paar nötiger Menschen. Und auch die Wirkung durch Masse und Schar, welche in dem bloß für Lektüre bestimmten Drama erreichbar ist, auch diese Wirkung, welche wir in Vitets „barricades" und „états de Blois" bewundern, auch diese ist dem Autor dieser Stücke versagt, weil ihm die fesselnde Auswahl der Personen und Vorgänge, weil ihm die Auswahl der immerdar zum Mittelpunkte drängenden Personen und Vorgänge, weil ihm der einfache kompakte Ausdruck des Talentes mangelt. Es ist alles Studie, Skizze, krause Bleistiftzeichnung ohne Licht und Schatten, ohne Perspektive und darum ohne Macht.

Und warum wäre es unbillig, dem Verfasser mit einem so blanken Urteile entgegenzutreten? Wenn nicht die Hoffnung eines Talents zu schonen ist, wozu schonen in dieser peinlichen Ueberflutung der Literatur durch Mittelmäßigkeit? — Klein kann durchaus nicht eine Mittelmäßigkeit genannt werden. Mich täuschen nicht leicht die formlosen ungeheuerlichen Ansätze, hinter welchen sich Mittelmäßigkeit deutscher Dramatiker verbirgt. Aber ich möchte nicht sagen, daß man hinter diesen Kleinschen Anhäufungen die Mittelmäßigkeit zu fürchten habe. Ich finde auch in dem zweiten Stücke, in „Luines", einen bemerkenswerten Fortschritt zu einer dramatischen Intrige, und ich muß einräumen, daß, wenn auch nicht ein zweifelloses Talent doch eine mannigfache Anlage hinter diesen verschwendeten Worten und Menschenmassen zu beachten sei. Zunächst eine Kenntnis der französischen Geschichte, wie sie unter deutschen Autoren selten ist. Was mag bei dieser Kenntnis den Autor veranlaßt haben, den Helden des ersten Stückes, Concini, viel unbedeutender und nichtiger und deshalb dem Leben des Stückes gefährlicher zu machen als die geschichtliche Ueberlieferung heischt? Ich habe vielfältige französische Schilderungen des Marschall d'Ancre gelesen, und darunter nicht nur keine, die ihn so erbärmlich dargestellt hätte, sondern auch keine, die auf solche Erbärmlichkeiten angespielt hätte. Und doch sind die Franzosen parteiisch und unbarmherzig gegen die Ausländer,

welche sich in ihre Staatsleitung eingedrängt haben. Sie schelten, sie erniedrigen ihn, aber dumm und feige zugleich machen sie ihn nicht. Ebensowenig entspricht Kleins „Luines", der geschickte, unbedeutende Landjunker, welcher die Neigung König Ludwigs gewinnt, von vornherein dem Luines, wie ihn die französische Geschichte durchgehends schildert, wenn sie auch im weiteren Verlaufe des Luinesschen Lebens mit Kleins Schilderung eines routinierten Ministers übereintreffen mag. Aber bei Luines ist die Abweichung nicht groß, erstreckt sich nur auf die erste Zeit, und geht für den Dichter in die ganz erlaubte Richtung: sie bereichert den Helden.

Das fiele indessen alles, sei es zustimmende, sei es absprechende Bemerkung über wahrscheinliche oder nicht wahrscheinliche Richtigkeit des Historischen, das fiele alles machtlos zur Seite, wenn ein ergreifendes Leben in den Figuren Kleins wäre. Das ist aber nicht vorhanden. Es sind diese Figuren nicht Ideale unbestimmter Schwärmerei, aber sie sind Puppen des Raffinements, es ist nicht poetische Schwärmerei, es ist Verstandesschwärmerei. Daß auch der Verstand schwärmen kann, ist nirgends deutlicher zu sehen, als an solchen deutschen Dramen, welche aus Shakespeareschen Absichten und dramaturgischer Doktrin zusammengesetzt sind. Man lese die Vorrede Kleins: so kann nur ein dramaturgischer Professor schreiben, der Zeit seines Lebens keinen dramatischen Akt in seiner Seele gefunden, sondern alles, was er gibt, zusammengelesen hat. In dieser formelschwülstigen Vorrede ist all das Rüstzeug versteinert, welches unsere heutigen Alexandriner als Rüstzeug neuer Schöpfungen ausgeben möchten. Arme Adepten! Mit schulphilosophischen Hilfsmitteln wird kein Drama geboren, nicht einmal mit den besten philosophischen Hilfsmitteln. Wenn Ihr nicht mehr seid, oder wenn Ihr nicht wenigstens was anderes seid als die Erklärer des poetischen Wunders, dann glaubt Euch niemand Eure Kunststücke; und wenn Ihr keinen Glauben findet, so seid Ihr auch keine Dichter. Die Rötscher und ähnliche mögen ihre Verdienste haben, aber wenn die Autoren bei ihnen schöpfen wollen, bei ihnen, die vom Abhub der Autorentafel äußerst dürftig leben, dann wehe uns!

So zeigt sich Klein überaus geneigt, gegen das Herkommen, gegen die Konvention zu schlagen. Seine Schläge erreichen aber nicht einmal die Konvention, denn zwischen dieser

und seinen ausholenden Armen ist der leere Raum der Abstraktion. Der ist noch gefährlicher als die Mauer des Herkommens. Diese erleidet Spuren des Angriffs und erleidet am Ende Breschen, jener leere Raum aber bleibt ewig unverändert. Und dränge Klein vor bis an die Konventions-Mauer unserer stürmischen Dramatiker, bis an die Shakespeare-Mauer — denn diese steht ehern zwischen ihm und dem wirksamen Stoffe — bräche er hindurch, so erführen wir wahrscheinlich dann erst unverkennbar, daß er gar nichts Eigenes habe.

Nach welcher Seite ich immer sehen und gehen mag bei diesem Autor, dessen einzelne Verdienste ich gern hervorheben möchte, ich komme überall an denselben Abgrund, welcher alle einzelnen Vorzüge verschlingt: an den Mangel eines fesselnden und wirksamen Talentes. Es sind Kompositionsfähigkeiten vorhanden, Fähigkeiten für Charakteristik, für Geschichtsschreibung, für Gedankengruppierung, es begegnet auch mitunter eine überraschend glückliche Wendung im Dialog — aber das alles bildet noch kein Ensemble, ja es berechtigt kaum zu irgend einer Erwartung für die Zukunft. Ich zweifle nicht, daß der dritte Teil dieser Trilogie, Richelieu, welcher im Stoffe selbst mehr Einheit und Macht bietet, ebenso sehr Luines übertreffen werde, wie Luines den Concini übertraf, aber trotzdem erwarte ich von dem Autor nicht eher ein wirksames Drama, als bis er an einer freien, des historischen Anhaltes ledigen und in engem Kreise sich bewegenden Komposition eine Schöpfungsfähigkeit gezeigt hat, die meines Erachtens in den bisherigen Stücken noch nicht zu finden ist.

Mosen.

Natürlich wird es mir nach dem biblischen Sprichwort ergehen: den Splitter im fremden Auge entdecke ich und den Balken im eigenen Auge entdecke ich nicht. Das ist nun nicht zu vermeiden, und es ist jedenfalls ergiebiger, wenn Dramatiker über Dramatiker offenherzig schreiben, als wenn der unergiebige Zustand fortdauert, daß bloß die abstrakte Kritik die neunundneunzigmal gemahlenen Körner zum hundertsten Male mit unsern Stücken mahlt. Die Praxis, auch wenn sie uns nur unzureichend gelingt, bringt doch jedem von uns eine organische Einsicht in die Technik, welche bei uns Deutschen so sehr vernachlässigt ist, und bei unserm Reichtum an allgemeiner Kri-

tik wird unser in der Technik vielleicht befangener Standpunkt Wink und Fingerzeig theoretischer Aesthetik hinreichend erhalten. An Aristoteles in der Mehrzahl fehlt es uns ja bekanntlich nicht; hoffentlich bringen unsere Fehler und Irrgänge einen Aristoteles zuwege. Das gebe der Himmel! Was ich von diesem Realphilosophen der Griechen über Drama gelesen habe, das erscheint mir wie gediegenes Gold und ganz unvergleichlich viel tiefer, richtiger und weiser als der reichliche Wortschwall neuerer philosophischer Zeit. —

Mein werter Freund Mosen möge mir's also gestatten, und gelegentlich mit gleicher Münze vergelten, wenn ich über seine dramatische Tätigkeit dasjenige blank heraussage, was sich mir dabei aufdrängt. Leider habe ich seine neuesten Stücke „Der Sohn des Fürsten" und „Bernhard von Weimar" nicht gesehen, und von jenem nur die Auszüge im Morgenblatt gelesen. Diesen Auszügen nach schien mir die Form fehlgegriffen zu sein. Don Carlos-Jamben für den jungen alten Fritz, das heißt sich einer wesentlichen Charakteristik von vornherein begeben. Sonst ist die Wahl des Stoffs gewiß schon ein großer Fortschritt in Mosens dramatischer Bahn. Hier liegen die Personen und Verhältnisse so nahe, daß er ihnen Auge in Auge gegenübertreten und das vermeiden muß, was ihm sonst gefährlich ist: das vage, sogenannte poetische Anblicken der Personen und Verhältnisse. Dieses im allgemeinen verschwimmende, in der bauschigen Phrase und Metapher und für das Ohr Umherrauschende ist unser Todesfleck. Wer dazu neigt, wie Mosen, dem sind Stoffe wie „Kaiser Otto", ja selbst „Rienzi", die beiden besseren seiner früheren Stücke, äußerst gefährlich. Das liegt weit ab, das rollt wie unartikulierter Meeresstrudel um allgemeine Ideen, um Kaisertum und Freiheit und lenkt ab von aller unmittelbar ergreifenden Physiognomik und Gestaltung. Diese allgemeinen Ideen bilden kein wirksames Drama. Wehe uns, wenn aus unsern Gestaltungen keine Ideen strahlen, und wir gedankenlose Techniker würden, aber von unsern Schulideen aus sollen wir nicht zur Verkörperung von Ideen trachten — das wird immer Leblosigkeit bringen: nein, aus persönlich gestalteter Handlung, aus eigentümlicher Gruppierung nur sollen und können uns Ideen gewonnen werden, die wahrhaft lebendig für uns sind. Freilich ist es unser größtes Leid, daß unsere prachtvolle Kaiser-

geschichte außerhalb unseres lebendigen Nationalinteresses liegt, so weit sie prachtvoll und groß ist! Freilich ist dies das große Unglück für unser Nationaldrama! Aber es ist doch leider so. Lebendige Erinnerung für uns datiert ja leider erst von der großen Spaltung, welche Reformation heißt, und von da ab hört leider auch das einige Interesse auf, und der Sachse und der Bayer hören auf das Wort „deutsches Vaterland" wie auf einen abstrakten Klang, und erst das Wort Sachsen oder Bayern trifft sie. Aus der Zeit also, welche nationallebendig, stört uns der Partikularismus, mit welchem unser Publikum die Darstellung solcher Zeit auffaßt, so daß jeder sein Stück für die einzelne Landschaft schreiben möchte; — und zwischen uns und unserer Heldenzeit liegt das tote Meer der Trennung und der bloß äußerlichen Erinnerung. Wer sich also getrieben fühlt, aus der eigentlichen Kaiserzeit seinen Stoff zu wählen, der hat für ein doppelt starkes Interesse der persönlichen Handlung zu sorgen. Und diese Handlung gerade ist nicht Mosens Stärke. Beweis dafür sind seine „Bräute von Florenz". Hier ist nur Stoff voll persönlicher Handlung zur Ungenießbarkeit verbaut durch Manieriertheit. Die dramatische Handlung schleicht gespenstisch schattenhaft im Hintergrunde umher, und den Hauptraum überfüllt die schwülstige Rede. Shakespeares Rede ohne Shakespeares dramatische Unmittelbarkeit, eine Pein auf der Bühne! Sie entspringt lediglich aus der falschen Manier, die Welt des Wortes als die Hauptwelt anzusehen, statt die Handlung und zunächst nur die Handlung dreist beim Schopfe zu fassen und sie zunächst allein organisch zu entwickeln. Dann erst werden die Charaktere natürlich und lebendig, dann erst wird die Sorge für Charakteristik echt und wirksam, dann erst wird das Wort treffend. Und je sparsamer dies Wort, desto heilsamer für uns, denn der Schwall desselben ist die gefährlichste Untiefe unserer Bühne.

Vielleicht macht es ein Bild am deutlichsten, wie meines Erachtens das Verhältnis Mosens zur dramaturgischen Dichtung beschaffen sei: Er steht neben ihr, neben der schönen, nicht ganz unerfahrenen Dame und spricht ihr Pläne, Absichten und Verse vor, sein Auge leuchtet, seine Hand gestikuliert. Aber das Auge sieht nicht auf die Dame, sondern sieht an ihr vorüber und die Hand sucht in der Luft; die Dame wird am Ende gelangweilt davon, denn es kann solchergestalt kein gegenseiti-

ger Austausch, keine Liebesbegegnung stattfinden, und wenn er sich nicht bald ein Herz faßt, so wird sie ihm den Rücken kehren und wird sagen: Was hält er mich auf, wenn er ein Lyriker bleiben will, der nichts braucht als blaue Luft!

Prutz.

Ueber „Karl von Bourbon" ist nicht viel zu sagen. Wäre Prutz nicht als politischer Dichter und wohlunterrichteter Literarhistoriker bekannt gewesen, so wäre wohl dieser Knabe Karl nicht über seinen Stand erhöht worden. Er ist ein in Komposition und Durchführung totes Anfängerstück, und es ist für mich wahrhaft erschreckend gewesen, darüber Langes und Breites an kritischer Empfehlung lesen zu müssen. Oder ist solche Urteilslosigkeit an Kritikern und Schauspielern nicht erschreckend? Wer soll uns denn durch Lob und Tadel behilflich sein, wenn Kritiker und Schauspieler so geschmacklos sind! Wenn es sich noch um irgend eine Ueberschwenglichkeit handelte, dann wäre der Impuls leicht verzeihlich; — aber um das nüchternste, jedes wirksamen Impulses barste Schema handelt sich's. Ebenso täte es dem Stücke keinen besonderen Eintrag, daß die historischen Details in der Mehrzahl unrichtig sind, daß die weltbekannte alte Familie Foix zu einer Parvenu-Familie gemacht, daß, wenn ich mich recht erinnere, mitten in die altfranzösische Provinz Dauphiné das französische Ausland verlegt wird. — Dergleichen sind in der Tat Kleinigkeiten unter den Händen des Talents. Aber Talent! Talent! Man läßt seine Stiefel nicht bei einem Schuster machen, der nur in wohlgesetzten Worten über Schuhwerk zu reden, aber nicht zuzuschneiden und zu nähen weiß, und bei der schweren dramatischen Kunst sollte guter Wille und literarische Bildung genügen?! Es ist wohl frevelhaft, jemand die Zukunft abzusprechen, aber ich kann für Prutz im Drama eine Zukunft nicht entdecken, so lange ich nicht hinter seiner ganz achtungswerten politischen Tätigkeit in Versen irgend ein Zeichen wirklich mächtiger Leidenschaft und eine Spur von wirksamer Komposition erblicke. Letztere ist gewiß teilweise durch Uebung anzueignen, und in diesem Betracht also dürften wir uns vielleicht von späteren Stücken dieses Autors stärkeren Reizes versehen.

50) Ein Besuch bei Ludwig Tieck.

Gegen das Ende der dreißiger Jahre verlebte ich einmal in Düsseldorf am Rhein mehrere Tage, welche durch den Umgang mit den dortigen Künstlern und namentlich durch die Gespräche mit Immermann und Uechtritz interessant wurden. Immermann war damals noch in der Fülle seiner Kraft, ja eigentlich auf der Höhe derselben. Er schrieb an seinem Münchhausen und war sehr heiteren Mutes in dem Gefühle, daß ihm eine Produktion wohl gelinge. Gar lange Zeit hatte er für ein unterdrücktes Talent gegolten und sich selbst dafür gehalten, namentlich in betreff seiner dramatischen Arbeiten, welche das Theater nicht gewinnen konnten. Wie das immer zu geschehen pflegt, wenn dramatische Arbeiten einige Vorzüge haben und doch nicht aufgeführt werden oder bei der Aufführung nicht wirken, so gab man damals dem Theater die Schuld und nicht den Immermannschen Stücken. „Die Opfer des Schweigens", welche in Berlin spurlos vorübergegangen waren, wurden den Darstellern und dem Publikum zur Last gelegt, als erdrückte Schlachtopfer ungenügender Darstellungs- und Auffassungskunst. „Seht doch auf Düsseldorf", hieß es, „was Immermann da in einer kleinen Stadt, mit geringen Geldmitteln und mit Neulingen des Spiels zuwege bringt! Die Hälfte seines Repertoires besteht aus Stücken, welche für unaufführbar gelten und welche vor dem Düsseldorfer Publikum ihre Wirkung nicht versagen!"

Die Erscheinung dieses Immermannschen Theaters in Düsseldorf war wirklich eine Merkwürdigkeit gewesen, und um sie zu begreifen, mußte man Immermann selbst persönlich kennen. Der sogenannte dortige Erfolg war ein erzwungener gewesen, und zwar hatte ihn die energische Persönlichkeit Immermanns erzwungen. Die theoretische Zuversicht und der riesenmäßige praktische Fleiß im Vorbereiten und Probieren, und ein kleines, unvollständiges Publikum, dem man Erstaunliches zumutete, und das sich geschmeichelt fühlte durch solche Zumutung, hatten diesen scheinbaren Erfolg zuwege gebracht. Dauer hätte er nicht haben können, weil er eine Exaltation war, wenn auch eine sehr liebenswürdige und schätzenswerte, und Immermanns lebhaftes Naturell leitete ihn ganz richtig, das Unternehmen kurzweg und brüsk wieder aufzugeben, als ihm für äußere Hilfsmittel auch bescheidene Anforde-

rungen nicht bewilligt wurden. Sein gesunder Verstand sagte ihm deutlich, daß der Anfang und Aufschwung solch eines Versuches die Hauptsache sei, daß die Folge schwächer werden und den aufgeregten Ruf beschädigen müsse. Es war ihm darum zu tun, den fundierten Theatern, namentlich den Hoftheatern, einen Spiegel der höheren Phantasie vorzuhalten, in welchem sie erblicken sollten, was möglich und ausführbar sei. Er erwartete in der Stille, und zwar mit Fug und Recht, daß man so energischer Probe eine Folge geben werde, und es war Unrecht, es war ein Fehler, daß man ihn nicht an ein wichtiges Theater berief. Berlin, wohin sein Blick vorzugsweise gerichtet war, hätte sehr wohl getan, sich einer so edlen und so nachdrücklichen Kraft zu versichern.

Aus allen Aeußerungen Immermanns trat mir's damals entgegen, daß er eine solche Folge erwartet hatte. Er verkannte durchaus nicht, daß ein vollständiges Publikum einer Hauptstadt ganz andere Berechtigung und viel größeren Einfluß zu üben und über manches phantastische Experiment den Stab zu brechen habe; er war durchaus ein sehr klarer Mann, sogar ein Lebemann, der im Aeußeren und im Wesen wohl ein wenig an Goethe erinnerte. Vollsaftig und stark, einen guten Tisch und guten Wein zu schätzen wissend, war ihm eine Fahrt nach Neuß nicht zu kostspielig, um bei der kundigen Gastwirtin den besten Rheinsalm zu verspeisen. Ohne Anstrengung trug er allein die Kosten einer heiteren und oft humoristischen Unterhaltung mit uns Fremden, die mehr hörten als sprachen, und die Kritiker wie Literarhistoriker, welche ihn als mißvergnügten oder gar gebrochenen Literaten darstellen, geben eine gar unrichtige Vorstellung von diesem sehr gesunden Appellationsrate, der aus dem fetten Marschlande Magdeburger Erde stammte. Es war in ihm jene eigentümliche norddeutsche Mischung von poetischer Bildung und Charakterkraft ausgeprägt, welche schwer erkennen läßt, wie groß denn eigentlich die ursprüngliche Anlage zu poetischer Schöpfung gewesen sei. Diese Mischung erinnert ganz und gar an die Opern, welche von theoretischen Kennern gelobt und vom Publikum vernachlässigt werden, weil ihnen der verführerische Gesang fehlt. Gerade deshalb schien es mir schon damals beklagenswert, daß Immermanns zweifellos starke Eigenschaften, die Aneignung und die Kraft zum Ordnen und Gebieten, nicht den entsprechenden

Platz finden konnten. Er war das Urbild eines künstlerischen Theaterdirektors. Niederlagen phantastischer Pläne schlugen ihn nicht nieder, und doch hatte er den vollen Instinkt für praktische Wirkung und Möglichkeit. Ruhen diese Eigenschaften auf einer umfassenden Bildung und werden sie belebt von feiner Empfänglichkeit wie Reizbarkeit des poetischen Sinns, so bilden sie die selten vereinten Eigenschaften eines künstlerischen Führers.

Wenn ich mich recht erinnere, so war der neben ihm lebende Freund Uechtritz schon damals ähnlicher Meinung über Immermann. Die Gespräche mit diesen beiden Männern führten denn auch immer, wenn Goethe erschöpft war, auf Ludwig Tieck. Dieser war schon über ein Jahrzehnt Dramaturg des Dresdner Theaters, und wie wenig dies auch vielleicht vom eigentlichen Theaterpublikum Deutschlands bemerkt wurde, es ist doch von großer Wichtigkeit gewesen und es war für Leute, denen dramatische Kunst am Herzen lag, ein dauernd wichtiger Gesichtspunkt. Dieser stete Hinblick galt nicht bloß dem Dichter Tieck, er galt Tiecks Stellung, von welcher aus täglich unerwartete Gestaltungen vor die Oeffentlichkeit gebracht werden konnten. Das war zum öfteren geschehen, als Tieck noch rüstiger gewesen. Uechtritz z. B. hatte sein vielversprechendes Schauspiel „Alexander und Darius" von Tieck eingeführt gesehen. Tieck hatte es auf dem Dresdner Theater in Szene gesetzt und hatte später zum Druck eine Vorrede dazu geschrieben. Der Erfolg war ein sehr günstiger gewesen, und die Berliner Hofbühne war mit der Aufführung nachgefolgt. Die Pforte des öffentlichen Lebens also war für Uechtritz durch Tieck eröffnet worden, und mit dankbarer Teilnahme leitete er gern das Gespräch auf den alten Herrn an der Elbe. Immermann folgte stets mit Bereitwilligkeit dieser Richtung der Unterhaltung. „Von Zeit zu Zeit seh ich den Alten gern", pflegte er auszurufen, und mit strahlendem Gesicht pflegte er dann auszuführen: wie anregend es doch sei, in einer Stadt voll edler Kunsttradition leben und die unmittelbare Gegenwart bewegend schaffen zu können.

Ich wurde hieran erinnert, als ich diesen Sommer (1852) durch Dresden kam und durch die Straße schlenderte, wo Tieck früher gewohnt hatte. Eine breite, stille Straße in der Pirnaischen Vorstadt. Das niedrige Haus hatte stets ein ver-

hangenes Aussehen, und um die Mittags- und Abendzeit sah man täglich Fremde an der Hausklingel ziehen. Sie machten um Mittag Visite und holten sich damit die Erlaubnis, abends einer Vorlesung Tiecks beizuwohnen. Es war ein deutsches Rendezvous dieses Dichterhaus, und es stand jedermann offen, der ein Interesse an Literatur hatte oder auch nur zu haben glaubte. Tieck las jeden Abend ein Stück vor. Das war sein Bedürfnis; es war ihm nicht nur ein geistiges Bedürfnis, es war ihm die nötige Leibesbewegung. Auf sonstige Unkosten ließ er sich, wie billig, gar nicht ein. Es wurde eine Tasse Tee serviert, und der von der Gicht zusammengezogene Dichter ging ein halb Stündchen unter den Fremden und Teetassen umher und ließ sich die Leute vorstellen, die aus allen Ecken und Enden der Heimat und Fremde daher kamen. Der seitwärts vorgebeugte Kopf nickte durchschnittlich nur so wohlwollend vor sich hin, wenn ihm die gewöhnlichen Komplimente entgegenflogen, und erst wenn ihm eine Aeußerung oder ein Name interessierte, da hob er das große, schöne Auge in die Winkel hinauf, sah den Sprechenden aufmerksam und wohlwollend an und sprach Bemerkungen aus, welche für den Fremden etwas Interessantes, für den öfter Wiederkehrenden aber etwas Stereotypes hatten. Er hörte nur und war nur zu wirklich Neuem anzuregen im engeren Kreise, wenn Leute vom Fach oder eigentümliche Leute durch Widerspruch lockten oder herausforderten. Immermann z. B. vermochte ihn dazu, und ich erinnere mich, daß wir ihn einmal über französische Literatur in keuchenden Atem brachten, infolgedessen er endlich zugestand: dies und jenes nicht beachtet, sondern nach dem Schema abgeurteilt zu haben. Ich habe ihn nie liebenswürdiger gesehen als in diesem Augenblicke, wo er von unseren Einwendungen und Mitteilungen betroffen lächelnd einräumte: dies habe er nicht gewußt und jenes habe er übersehen, weil ihm die Besucher immer nach dem Munde geredet und ihn dadurch im Vorurteile bestärkt hätten. Ist er einmal auf solchen Punkt gebracht, so entwickelt er eine reizende Unbefangenheit der Diskussion und erinnert an die schönsten Eigenschaften der romantischen Prosaisten, welche sich von allen dogmatischen Voraussetzungen lösen und so schalkhaft wie unbefangen das Herz der Dinge untersuchen konnten. Unter allen Umständen war es ihm stets um die feinsten Grundsätze des Geschmacks zu tun,

und man versicherte sich nun im Gespräche mit ihm, daß es noch feines, ästhetisches Empfinden gäbe, trotz alles Marktgeschrei's, und, was noch mehr sagen will, trotz aller Schulweisheit.

Es war mir ganz traurig zu Mute, als ich jetzt in der schattenlosen Dresdner Straße dieser Männer gedachte. Immermann war lange tot. Bald nach jenem Zusammensein mit ihm in Düsseldorf erzählte mir die Zeitung: er sei plötzlich an einem Schlagflusse gestorben. Von Uechtritz, dem Verfasser des „Alexander und Darius“, der so glänzend begonnen hatte und an Plänen und literarischer Bildung so reichliche Ausstattung besaß, war mir kein Lebenszeichen wieder zu Gesicht gekommen, und Ludwig Tieck war in Berlin, ich möchte fast sagen, verschollen. Nach dem Regierungsantritt des jetzigen Königs von Preußen war er von Dresden abberufen worden, und in seine Heimat, Berlin, übergesiedelt. Der Platz in Dresden war leer geblieben. Gutzkow hatte ihn nur eine kurze Spanne Zeit eingenommen, aber bald wieder aufgegeben, weil man ihm nicht die erforderliche Machtvollkommenheit eingeräumt, und in Berlin hatte Tieck keine offizielle Stellung erhalten, sondern war nur einige Male sichtbar geworden zur Inszenesetzung Sophokleischer Tragödien und zur Aufführung anderer Absonderlichkeiten, zum Beispiele seines „Gestiefelten Katers“, dessen Stiefel sich denn natürlich nicht dauerhaft erwiesen für eine längere Reise durch die Täler und über die Berge des Theater-Publikums. Eine Zeitlang hatte der alte Herr in Potsdam gewohnt, um dem König für jeweilige Vorlesung oder Besprechung zur Hand zu sein. Aber es hatte sich bald ergeben, daß die Regierungsgeschäfte dazu nur selten Zeit gewährten, und daß der alte Dichter nicht mehr die nötige Kraft und Elastizität des Körpers besäße, um auf plötzlich eintretende Gelegenheiten zu harren und für dieselben immer bereit zu sein. Endlich kamen gar die Sturmfluten des Jahres 1848, und ich hatte gar nichts mehr vernommen von der Existenz des poetischen Dramaturgen. Wie mit einem fatalen Schwamme schien alles weggewischt zu sein, was uns an diesen dramaturgischen Spekulationen der Tieck und Immermann so oft und lange interessiert hatte. Ja, es war mir jetzt, als ob Tieck gestorben sein könne in den lärmenden politischen Jahren, während welcher die Totenglocke eines Dichters wohl überhört werden konnte. „Doch nein!“ rief mir eine Erinnerung zu,

„du hast ja noch vor kurzem gelesen, daß die Halle in Macbeths Schlosse in Szene gesetzt worden ist mit einem doppelten Stockwerke und mit durchsichtigen Galerien, über welche die Speisen tragenden Diener des Clan dahingeschritten sind. Dies stammt ja offenbar von der Romantik unserer Jugend, und diesen unverhältnismäßigen Aufwand für die Architektonik einer Szene wagt niemand als einer, der an der romantischen Tafelrunde gesessen hat: es ist dies ein Lebenszeichen von Ludwig Tieck."

Infolge dieser Gedanken war mein erster Gang zu Berlin in eine Buchhandlung gerichtet, um mir wieder einmal „Alexander und Darius" zu kaufen und nach Tiecks Existenz zu fragen. Das vergessene Buch wurde nach einigen Stunden in einem abgelegenen Lager aufgefunden, und über Tieck erfuhr ich, daß er schon lange nicht mehr in Potsdam wohne, sondern in Berlin Tag und Nacht zu Bette liege. Das Alter — er ist gegen achtzig Jahre alt — gestattet ihm nicht mehr, die Schwelle des Hauses zu überschreiten.

Es war so wie ich gehört und wie ich mir gedacht: die Vorrede zum Alexander-Schauspiele erquickte mich, das Schauspiel voll edlen Jugendschwunges bestätigte mir, daß man mit ihm ein wertvolles Werk vom deutschen Repertoire hatte verschwinden lassen, und Ludwig Tieck fand ich zwar zu Bette, aber gerade so, wie ich ihn vor einem Jahrzehnt in Dresden gefunden hatte. Der alten Traditionen liebesstarr eingedenk, gegen die neue Welt mißtrauisch, aber zu einem feinen Humor immer noch aufgelegt und — voll unerschöpflicher Sympathie für das deutsche Theater.

„Was wollen Sie!" rief er lachend, als ich über diese hartnäckige Theaterliebe scherzte, „ich habe ja selbst Schauspieler werden wollen in meiner Jugend. Ich habe ja all meine Studien darauf gerichtet, und verstehe eben deshalb mehr von der Sache als andere. Wer nicht selbst vortragen kann — darin hatte Immermann ganz recht — der unternehme es nicht, Dramaturg sein zu wollen. Der Vortrag eines Stücks ist die geistige Essenz, welche uns die Macht einräumt über Schauspieler und Publikum. Deshalb ist, wie Sie wissen, mein Hauptvorwurf gegen die deutschen Schauspieler immer dahingegangen: daß sie nicht sprechen können. In den Nebensachen versuchen sie künstliche Sprünge, im Hauptpunkte ihrer Kunst aber, in Be-

handlung der Rede, bleiben sie getrost unkundig. Jetzt haben Sie nun selbst", fuhr er fort, „eine mehrjährige unmittelbare Praxis gewonnen, erklären Sie offen: hab' ich recht oder nicht mit meinem Vorwurfe, daß der deutsche Schauspieler die Kunst des Redevortrages auffallend vernachlässigt?"

Zustimmend bat ich ihn um ein paar Worte Erklärung über seine hartnäckige Abneigung gegen Iffland; nicht bloß gegen den Dramatiker, sondern gegen den Schauspieler Iffland, der sich doch allen Nachrichten und dem Charakter seiner Stücke gemäß durch klaren, eindringlichen Vortrag ausgezeichnet habe.

„Ei ja!" rief Tieck eifrig, „klar für wässrigen Inhalt. Er war trivial, und das äußerte sich im Schauspieler wie im Schriftsteller und im Direktor. Es war, nachdem wir in Fleck die lebhafte poetische Darstellung besessen hatten, ein niederschlagender Rückschritt!"

Und nun verbreitete sich der Greis mit jugendlicher Lebhaftigkeit über seinen Liebling Fleck, welcher die Berliner Hofbühne zu Anfang dieses Jahrhunderts (er starb 1801) geschmückt hat. Fleck war ein geborener Schlesier, welcher in Halle Theologie studiert und sich aus unwiderstehlicher Neigung der Schauspielerkunst gewidmet hatte. Aus dem Schröderschen Kreise in Hamburg, den Tieck sehr hoch stellt, war er nach Berlin gekommen und dort auf dem Höhepunkte glücklicher Ausbildung, im schönsten Mannesalter, etwa 44 Jahre alt, gestorben.

Es ist natürlich, daß er besonders für junge Poeten das Ideal eines deutschen Schauspielers geblieben ist. Daran wird niemand mäkeln wollen, der das Bedürfnis gebildeter und nach poetischer Darstellung strebender Schauspieler empfindet. Solche Schauspieler sind ein Bedürfnis und eine Seltenheit wie Dichter, welche gleichzeitig tief und populär sind, und sie sind allerdings fast nicht minder bestimmend für das Gedeihen der Bühne als große dramatische Dichter. Schmerzlich muß man eingestehen, daß so eigentümlich Schillerisch zusammengesetzte Figuren, ja man kann sagen, so eigentümlich deutsch zusammengesetzte Figuren wie Wallenstein, in denen Schwärmerei, Intrige und Herrscherkraft, also für unvereinbar geltende Eigenschaften bis zum angenehmen Eindruck verschmolzen sind, ausgestorben scheinen auf dem deutschen Theater. Schmerzlich muß man zugestehen, daß hiermit eine höhere Herzenskraft

verloren geht; aber dennoch darf man des Romantikers Verdammungsurteil über Iffland beschränken und mildern. Die dramatische Welt soll mannigfaltig sein wie das Leben der Nation, aus welcher sie entspringt, und das Ifflandsche Schauspiel ist zuverlässig ein wichtiger Bestandteil deutscher Nationalität. Das bürgerliche Leben darin ist echt, wenn wir auch bedauern, daß es in der bürgerlichen Anschauungsweise befangen bleibt und keinen höheren Gesichtspunkt sucht. Wie echt es ist, kann man am deutlichsten daraus ersehen, daß es unter allen Gattungen des Dramas unvergleichlich am besten gespielt wird von den deutschen Schauspielern. Das Verdienst ist nicht groß: sie spielen sich selbst. Wenigstens bewegen sie sich darin in dem Kreise von Gedanken und Interessen, der ihnen selbst eigentümlich und alltäglich ist. Die Alltäglichkeit des Inhalts und der Formen ist denn auch der Hauptvorwurf, welchen der Romantiker, und nicht bloß der Romantiker allein, der Ifflandschen Schule machte. Eine bloße Kopie der Wirklichkeit, sagte er, hat geringen Wert und ist geringe Kunst. Ganz wie die Daguerotypie die Malerkunst verflachen und zerstören müßte, so würde es mit solcher gemeinbürgerlichen Schauspielkunst ergehen. Eine Kunst ohne Trachten nach Höherem, ein Darstellen ohne Schwung verliert den Charakter der Kunst.

Dem wird nicht leicht jemand widersprechen, und eine Opposition gegen Einseitigkeit Ifflandscher Richtung ist ein poetisches Bedürfnis. Aber diese „eine Seite" ist eben auch nötig. Ohne diese „eine Seite" wird sich das Drama und die Darstellung sehr bald verflüchtigen in haltlose Außerordentlichkeit und in hohlen Pathos. Eine Gefahr, welcher die romantische Richtung verzweifelt nahegekommen ist.

An diesem Punkte entwickelten sich nun in unserem Gespräch wichtige Gegensätze im Wesen der deutschen Schauspielkunst. Tieck hat sich diese Gegensätze sehr scharf ausgebildet in seinen Vorstellungen, schärfer als sie wirklich bestehen. Es ist ihm selten gründlich widersprochen worden, und er hat seit mehreren Jahrzehnten außer dem Dresdner Theater wenig oder gar keine Theater von Bedeutung gesehen. Dennoch ist manches Richtige in dem, was er mit einigem Tadel die „Wiener Schule" nennt, und was er in vielen Hauptpunkten unter den Gesichtskreis der Ifflandschen Richtung einreiht. Er gibt natürlich zu, daß ein wichtiges Theaterleben in Wien besteht,

und gesteht auch ein, daß es manche Vorzüge habe in seinem Drange nach Natürlichkeit und Einfachheit. Aber er ist hart in der Anklage, daß das ideale Streben Schillers und Goethes, daß der höhere Stil im Vortrag des Verses, welchen jene Dichter in Weimar durchgesetzt, daß der phantasiereiche Aufschwung unter dem Grafen Brühl in Berlin keine entsprechende Wirkung geäußert habe in Wien. Die Einführung Shakespeares habe sich hier dem weichlichen Modetone anbequemen, der wahnsinnige König Lear habe am Leben bleiben müssen, die Phantasie neige zum kernlosen, phantastischen Spiele, und das inhaltslose, aber fashionable Wesen des Schauspielers werde überschätzt auf Kosten des geistvollen Darstellers. Er drückte dies nicht wörtlich so aus, aber dies war der Sinn seiner Andeutungen, und am deutlichsten wurde dieser Sinn bei Beurteilung gefeierter Schauspieler. Namentlich sprach er ganz abfällig über einen der beliebtesten Darsteller früherer Zeit, welcher ihm die Wiener Schule verkörpert hatte.

Animos war sein Tadel durchaus nicht, und er gab bereitwillig zu, daß imgrunde doch der vortrefflichste und liebenswürdigste Theatersinn in Wien existiere. Er gab dies so bereitwillig zu, daß er sich sogleich in Lobeserhebungen vertiefte über ältere Schauspieler an der Burg, welche ich nicht mehr gesehen, über Lange und Koch, deren günstige Wirkung auf das Burgtheater-Publikum ihn jetzt in der Erinnerung noch jugendlich belebte. Es ist ja mit der Vorliebe für Schauspieler ganz wie mit der Jugendliebe. Was zum ersten Male unser Herz erfüllt oder gereizt hat, das behält den Vorzug. Es hat Ahnen, und hat ganz dieselbe Bedeutung, wie Napoleons schmerzlicher Ausruf: „Wenn ich doch mein Enkel wäre!" Unsere eigene Jugend hat mitgeschaffen an der Wirkung, unsere junge Phantasie hat die Farben gegeben, und unsere Eigenliebe braucht den Trost: das Beste gesehen zu haben. Die jetzige Jugend, Verehrtester, — rief ich ihm zu — wird nach 30 Jahren ungefähr eben so sprechen über die hervorragendsten jetzigen Schauspieler, wie Sie augenblicklich über Koch und Lange sprechen.

Er lachte darüber auf seinem Kopfkissen, ganz so heiter und sinnig, wie er vor zehn Jahren auf dem Lehnstuhle gelacht hatte, trotz der unerbittlichen Gichtschmerzen, welche ihm damals keinen Augenblick verließen. Jetzt hatten ihn die Schmer-

zen verlassen, aber hatte zehn Jahre dafür gezahlt — „was ist denn also dabei gewonnen?“ rief er tragikomisch.

Gläubiger, wenn auch schweigsamer, hörte er auf meine Widerlegung mehrerer Punkte aus seiner Anklage gegen die Wiener Schule. Es ist sehr leicht, an zwei Männern nachzuweisen, daß die deutsche Literaturgeschichte immer ungenügend, wenigstens immer sehr spät unterrichtet gewesen ist über die Seelenpunkte des Kunstlebens in Wien. Diese zwei Männer heißen: Schreyvogel und Grillparzer. Schreyvogel hat als Dramaturg die geistige Bedeutung des Burgtheaters geweckt und gepflegt. Er hat dies in einer bewundernswürdigen Weise, einfach und anspruchslos, mild und sinnig getan. Wo man seinen Spuren begegnet, da findet man Gutes und Tüchtiges, und unter den verdienstlichsten Literaten Wiens verdient Schreyvogel eine erste Stelle. Aber obwohl dies längst mancher erfahren, obwohl seine Bearbeitung der „Donna Diana“ die klassische geworden und den pseudonymen „West“ dauernd eingeprägt hat ins deutsche Repertoire, obwohl auch Tieck seine Kenntnis davon nicht leugnen konnte, so ist doch nie von Schreyvogel die Rede. Noch schreiender ist die Ungerechtigkeit gegen Grillparzer! Wenn nach Schiller und Goethe dramatische Kräfte ersten Ranges genannt werden sollen, so muß Grillparzers Name an erster Stelle genannt werden. Wenn dies nicht geschieht, so ist eben nur Unkenntnis die Ursache. Man kennt die in Wien gedruckten und zum Teil nur in Wien gegebenen Stücke nicht hinreichend. Man spricht immer und ewig von der „Ahnfrau“, dem ersten jugendlichen Wurfe Grillparzers, welcher doch auch von hinreißendem Talente ist und durch Schreyvogel fast gegen den Willen des Verfassers eingeführt wurde. Hier und da ist „Sappho“ erschienen, weil Sophie Schröder sie gegeben, hier und da „Ottokars Glück und Ende“, weil Wilhelm Kunst ihn mitgebracht hat, aber von der „Medea“ weiß das deutsche Theater nur durch Gotter, von dem reizendsten Liebesdrama, welches die deutsche Literatur besitzt, von „Des Meeres und der Liebe Wellen“ weiß man geradezu gar nichts. Das Stück war in den ersten dreißiger Jahren am Burgtheater gegeben worden, und hatte kein Glück gemacht, es war in Wien gedruckt worden und hatte den Weg hinaus nur zu denjenigen gefunden, welche sämtliche Schriften eines Autors zu vereinigen suchen. Diese Vereinigung Grillparzer-

scher Schriften ist schwer; eine Sammlung besteht noch immer nicht. Der Dichter ist leider allzu bescheiden und in diesem Punkte indolent. Wenn nicht ein Freund einmal das Unternehmen in die Hand nimmt, so muß das deutsche Publikum noch lange auf eine Gesamtausgabe der Grillparzerschen Werke harren. Und so lange wird auch die Unkenntnis im deutschen Publikum dauern. Mit dem Erscheinen einer Gesamtausgabe wird es plötzlich heißen: Man hat den Wald vor Bäumen nicht gesehen. Denn neben Heinrich von Kleist wüßte ich seit Schiller und Goethe keinen Dramatiker, der den Klassikern so nahe stände. Er steht ihnen sogar näher als Kleist, welcher denn doch immer seinen gewissen Grillen unterworfen bleibt und nicht alle Unebenheiten überwindet, während Grillparzer aus tadellosem Marmor tadellos zu meißeln versteht. Leugne dies jemand, der 1851 an der Burg „Des Meeres und der Liebe Wellen", unser „Romeo- und Julia"-Gedicht, von Frau Bayer-Bürck hat darstellen und zu den Wolken heben sehen! Welch ein poetischer Eindruck war diese Liebestragödie von „Hero und Leander"! Alle Welt war erhoben, veredelt, begeistert. Ich erinnere mich seit frühster Jugend keines so edlen und beglückenden und allgemeinen Erfolgs. Und es war ein deutsches Originalgedicht, das wir seit zwanzig Jahren besessen, und von dessen Gewalt und Schönheit der Erklärer Romeo und Juliens, Ludwig Tieck, heute noch wenig oder gar nichts weiß!

„Und Sie übertreiben wahrhaftig nicht, Doktor, weil Sie's selbst in Szene gesetzt haben?" unterbrach mich der alte Schalk.

Wahrhaftig nicht! Und wie die besten Sachen oft in Deutschland Zeit brauchen, um gewürdigt zu werden, das haben Sie ja selbst an Heinrich von Kleist gesehen, der schon 1811 gestorben ist und so langsam nach Ihrer Einführung durch die Gesamtausgabe vorgedrungen ist in die klassische Stellung. Wie lange hat man die ritterstückmäßige Bearbeitung des Käthchens statt des Originals hinnehmen müssen. — „Noch immer!" unterbrach er mich, und war liebenswürdig erfreut, als ich ihm vertraute, daß ich eine Herstellung des Originals für die Bühne versucht. „Ich habe es selbst immer tun wollen!" rief er. Und ich — entgegnete ich lachend — habe diese Arbeit für Ihre Schuldigkeit erachtet, und in der festen Voraussetzung, daß Sie selbige getan, hatte ich nach Dresden geschrieben, um mir die-

selbe zur Aufführung zu erbitten. Denn es ist ja doch ein schreiendes Unrecht, eines unserer lieblichsten poetischen Stücke verschwinden zu sehen, weil die Bearbeitung desselben im Geschmacke des Fridolin überlebt ist, und weil sich niemand die Mühe gibt, das Original so einfach und so schonend als möglich für die Bühne einzurichten. — „Und ist es einfach und schonend möglich"? fragte Tieck lebhaft. — Ja; aber ich gestehe, daß ich ein paar Jahre immer darauf gesehen hatte, ehe sich mir die Szenen, besonders in den letzten Akten, auseinander und theatralisch zusammenschoben. Es ist in Wahrheit nur eine Versetzung der Szenen geworden, und die Verbindung hat gar keiner Zutat bedurft. Ein paar eingeschobene Worte haben sie bewirkt.

Nun erzählte ich ihm, wie ich dies bewerkstelligt, und es fand seine Billigung, ehe ich noch hinzugesetzt, was ihn bestechen konnte. Letzteres betrifft den alten Waffenschmied, welchen ich, so wie er es selbst in der Vorrede zu Kleist gewünscht, in den Großvater Käthchens verwandelt habe. Denn es ist hart und verletzend, wenn Käthchens Mutter sein Weib gewesen, es ist rührend, wenn sie seine Tochter gewesen ist.

Ich kann gar nicht beschreiben, wie der alte Poet aufgeweckt und ausgiebig wurde, als sich das Gespräch dergestalt in die Struktur und die Charaktere von Stücken vertiefte. Dies ist sein Lebenselement gewesen, und ist noch das Lebenselement des ans Lager gefesselten Greises. Stücke und Charaktere stiegen herab in Scharen von der Decke, nach welcher des Liegenden Blick vorzugsweise gerichtet war, und kaum habe ich je den Namen Shakespeares so segnen hören als in dieser Stunde. Wie oft hört man ihn äußerlich und modemäßig loben und fühlt sich versucht, dem inhaltslosen Preise geradezu entgegen zu treten. Denn banales, unempfundenes Lob fordert ja immer heraus. Hier rührte es bis zu Tränen, als Tieck sagte: „Ist es Ihnen nicht oft wie ein Wunder gewesen, daß ein Mensch mit dieser Schöpfungskraft und Weisheit hat entstehen können?"

Am längsten verweilte er bei Macbeth. Er verlangt entschieden, daß Macbeth und Lady Macbeth von jungen Künstlern dargestellt werden, weil zahlreiche Merkmale in dem Stücke voraussetzen, daß ein jugendlich zärtliches Verhältnis zwischen diesen beiden Gatten herrsche.

Für die viel bestrittene Schlußszene im „Hamlet“, das Gefecht zwischen Hamlet und Laertes, verlangt er: daß der König Veranlassung werde zum Wechsel der Rappiere, welcher nun auch dem Hamlet das scharfe und vergiftete Rappier in die Hand gibt. Denn der König habe triftige Gründe, auch den Laertes aus der Welt geschafft zu wünschen.

Ich erlaubte mir, ihm einige Vorwürfe anzudeuten in betreff der unter seinem Namen übersetzten Stücke Shakespeares. Sie sind wirklich in Worten und Sätzen oft von einer solchen Kieselsteinhärte, daß man an eine flüchtige Herausgabe denken muß. Es war mir bekannt, daß sie meistenteils nicht von ihm selbst, sondern großenteils von seiner Tochter Dorothea übersetzt worden sind. Diese Tochter ist ein außerordentlich begabtes Mädchen gewesen, der Herzensliebling Tiecks, und ich fand es ganz begreiflich, daß er ihr diese Aufgabe ganz überlassen habe. „Nein, nein!“ rief er eifrig, bewegt von der Erinnerung an den schmerzlichsten Verlust seines Lebens, „nein, nein! Wie gewissenhaft auch Dorothea gearbeitet, ich habe doch jedes Stück sorgfältig revidiert.“

Das mag nun wohl sein. Eine Revision bringt aber noch keinen Stil zuwege und schafft noch nicht eine glückliche Reife. Eine schwere Sprache wird nur dadurch charakteristisch und lebendig, daß sie lange in uns geruht hat und gleichsam in uns gewachsen ist. Dann nur ist sie vom Leben beteiligt und erweckt wieder Leben. Das erkennt man so deutlich an den Shakespeareschen Stücken, welche Schlegel übersetzt hat. Sie sind auch vielfach schwer und hart im Ausdrucke, aber der Ausdruck hat eine Physiognomie, und deshalb behält man ihn, ja gewinnt ihn lieb. Wie man unschöne Menschen, wenn man ihnen einmal Neigung zugewendet, treuer lieben soll als schöne. Wenn auch nicht Schönheit und Geschmeidigkeit, so waltet doch Reife und Charakter in den Uebersetzungen Schlegels, und sie halten uns Stand selbst gegen die Versicherung der Engländer, daß gerade die Geschmeidigkeit, Süßigkeit und Schönheit der Rede in England ein allgemein empfundener Vorzug Shakespeares sei. Aber die Härte in den Tieckschen Uebersetzungen macht nicht den Eindruck der Reife, sondern den der Unfertigkeit, und das mag wohl eben daher kommen, daß sie nicht aus der reifen Empfängnis einer Person stammen, sondern aus einer bloßen, wenn auch sehr kundigen Ueber-

setzung und einer Revision. Solche Teilung und Ergänzung der Arbeit gibt nur ein Fabrikat, wenn auch ein wertvolles, nicht aber eine Schöpfung.

Vielleicht hatte dieses Thema den alten Herrn etwas, wie man in Wien gut zu sagen pflegt, „schneidiger" gestimmt, als er es sonst zu sein pflegte, wenn von Goethe die Rede ist, kurz, er äußerte sich diesmal über die letzten Lebensjahrzehnte unseres großen Dichters mit einer erstaunlichen Herbheit. Jedermann weiß, daß Tieck nach Shakespeare Goethe am meisten verehrt. Der Uebergang zu Goethes Vorzügen war also in unserm Gespräche ganz natürlich; aber es war mir auffallend, daß Tieck diesmal vor allem Uebrigen zuerst hören wollte: welchen Eindruck mir denn eigentlich und offenherzig die Arbeiten aus der Weimarschen Geheimratsperiode machten. Fast betroffen blickte ich nach dem kleinen, blaßgelben Kopfe auf dem weißen Bettkissen, und auf das plötzlich spitz nach der Seite zu mir herüber schauende Auge. Sollte der Greis überhaupt ärgerlich sein, dachte ich, daß jegliches hohe Alter die Schöpfungskraft versagt, und sollte er ein Genügen darin suchen, dies traurige Symptom auch an unserm reichsten und glücklichsten Genius nachzuweisen? „Ich sehe es Ihnen an", sprach er nach kurzer Pause mit seinem unnachahmlichen Lächeln, „daß Sie mir eine malitiöse Stimmung zutrauen. Ich bin aber überhaupt unbefangener, als Ihr alle glaubt, und die kritische Schonungslosigkeit steckt doch von der Heimat tief in mir. Auch gegen meine Lieblinge und gegen mich selbst, wenn ich mich kräftig fühle. Ich meine es mit der Fahrt um Goethes letzte Periode noch schlimmer als Sie ahnen, denn ich gehe bis zur „Natürlichen Tochter" zurück, und habe in betreff derselben eine Frage an Sie zu richten, deren Beantwortung entscheidend ist."

Und diese Frage? — „Sie lautet so: Haben Sie je behalten, was in dem Stücke vorgeht? Wissen Sie's jetzt, das heißt, wissen Sie's so genau, um es erzählen zu können?"

Nein.

„Sehen Sie, dieser Antwort war ich gewärtig, und sie ist entscheidend. Das Stück ist leblos, und Schlegels „schön wie Marmor, aber auch kalt wie Marmor" war richtig und höflich. Man kann unhöflich und noch richtiger darüber sprechen." —

Hier wurde unser Gespräch unterbrochen und wir schieden unter dem Uebereinkommen, es am nächsten Tage fortzusetzen.

Der nächste Tag fand uns beide am Leben, mich aber auf dem Wege nach Hamburg. Berufsgeschäfte rückten den Genuß literarischer Unterhaltung in den Hintergrund. In den Hintergrund der Zukunft, sagt man gern, aber wer weiß denn noch wie viel dem greisen Dichter, wie viel dem Reisenden noch Zukunft vergönnt ist! Ich nahm jedenfalls den wohltuenden Eindruck mit mir, den am längsten lebenden Romantiker, den letzten Sproß der künstlichen Dichterschule bei frischem Geiste gefunden zu haben, auch nach dem Jahre achtundvierzig. Die Fäden von Weimar und Jena sind nicht zerrissen, wenn man sie auch Jahre lang nicht gesehen hat. Die memoirenhaften Papierschnitzel sind nicht mehr genügend, Bücher zu bilden, der bloße Nachtisch genügt nicht mehr zur Mahlzeit einer Nation. Und das ist recht gut. Wir knackten schon an den trockenen Kernen, welche bekanntlich zu Giften und Branntweinen benutzt werden. Aber die liebevolle Verbindung verschiedener Epochen ist durch kein Geschrei zerstört, der freundliche Uebergang aus einem Tale in das andere bildet sich von selbst, obwohl die Theorie keinen Ausgang entdecken konnte, und Ludwig Tieck sogar, der sonst so Exklusive, gibt ärgerlich lächelnd zu: daß z. B. ein deutsches Theater immerhin noch möglich sei, wenn wir arbeiten und lernen wollen.

51) Drei Lustspiel-Väter.

I.

Das Burgtheater hat in dem einen Fache der Lustspiel-Väter binnen wenigen Jahren drei harte Verluste erlitten. Vor wenigen Jahren starb Wilhelmi, im vergangenen Jahre Lußberger und kaum ein halbes Jahr nach diesem Lucas.

Mancher Laie hält solch ein Fach wie das eines Lustspiel-Vaters für leicht zu ergänzen. Er meint wohl, alt werden ja doch alle, und der Humor pflegt auch mit den Jahren zu wachsen. Es ist doch nicht so. Der glückliche Humor für ältere Rollen ist gerade so selten, wie das komische Talent überhaupt, und die Lustspiel-Väter sind in unserer Zeit darum dünn gesäet, weil eine große Kluft liegt zwischen unserer Zeit und der vor dreißig Jahren. Die meisten Väterrollen des deutschen Repertoires tragen aber den Typus, welcher vor dreißig Jahren vorherrschte, tief eingegraben, und das jüngere Geschlecht der Schauspieler,

welches all dergleichen gern Ifflandischen Typus nennt, kennt diesen Typus kaum aus Jugendeindrücken. Die jetzige Welt ist rascher, beweglicher, geistig lebendiger, aber weniger behaglich, weniger nachdrücklich, weniger treu. Letztere Eigenschaften gehen bedenklich aus für die kernigen Figuren unserer älteren Schau- und Lustspiele.

Das Burgtheater, ein im guten Sinne konservatives Institut, hat sie sich bis jetzt wohl noch am zahlreichsten bewahrt. In Wilhelmi hat es einen seiner tüchtigsten älteren Heroen verloren.

Wilhelmi war ein Kriegs- und Kunstname, den sich der eines Duells wegen flüchtige junge Soldat selbst gewählt. Sein Geburtsname war von Pannwitz. Er stammte aus der preußischen Lausitz und kam vom Prager Theater an das Hofburgtheater von Wien. Wer sich des hochgewachsenen, stattlichen Mannes noch erinnert aus den dreißiger Jahren — damals stand er in der vollsten Frische seiner Kraft —, dem wird ein wohltuendes Gefühl ans Herz treten. Denn Wilhelmi machte einen gar guten, freundlichen, kräftigen und vor allem andern einen belebenden Eindruck. Er strahlte von fröhlicher Lebensfülle, und diese Lebensfülle strömte er dermaßen auf der Bühne aus, daß ein ganzes Stück durch ihn gehoben und gehalten wurde. Er ging stark ins Zeug und übertrieb doch eigentlich nicht. Sein Naturell war eben stark, und verwegene Aeußerungen wie Wendungen des launigen Menschen standen ihm ganz natürlich zu Gesichte und verletzten deshalb niemand, sondern erfrischten im Gegenteil jedermann! Ganz so den Eindruck eines erfrischenden Luftstromes empfand man stets bei seinem Auftreten, den erweckenden Eindruck, bei welchem man vergnügt sagt: Jetzt geht's los! Nicht als ob Wilhelmi etwa mit Späßen und Witzen oder sonstigen Extravaganzen begonnen hätte, keineswegs! Nur seine pulsierende Lebenskraft war so kräftig und sympathisch, sein Ton war so ehrlich, wahr und unmittelbar, daß jedermann fröhlich davon an- und aufgeregt wurde.

War er vielleicht deshalb weniger Künstler, weil sein Naturell die Hauptsache war? Das kann man doch kaum sagen. Dem Theater käme es sehr zustatten, wenn es weniger Künstler ohne Naturell und mehr solche Wilhelmische Naturells hätte, bei denen man sich überlegen muß: wo steckt die Kunst?



Bleistiftzeichnungen und gelehrte Raisonnements waren allerdings seine Sache nicht. Aber er war ein verständiger, gebildeter Mann, der klar- und sinnvoll an seine Rolle ging und die Grundbedingungen derselben organisch auffaßte. Innerlich Unzusammenhängendes konnte er gar nicht brauchen, und wenn sich der Rolle kein lebendiger Odem abgewinnen ließ, da erklärte er einfach — nicht ohne vorausgehende schwere Pein — sein Unvermögen für solche Aufgabe. Zu seinem gesunden Verstande hatte ihm Natur und Erziehung ein feines, edles Gefühl verliehen, welches ihn oft ganz zarte Mitteltöne finden ließ in schwierigen und delikaten Situationen. Kurz, er war ein künstlerisches Naturell, das nicht mit Theorien, wohl aber mit ganz guten geistigen Mitteln an die Komposition seiner Gebilde ging.

Was die Ausführung betraf, so war er geradezu unermüdlich. Ich habe kaum je einen Schauspieler gesehen, der so viel Arbeit, so viel Tätigkeit gebraucht hätte. In einer Woche fünfmal zu spielen, war ihm ein Bedürfnis, und auch in dieser Beziehung war er ein Schatz für die Direktion. Er fehlte nie als Zuschauer, wenn etwas Neues zur ersten Darstellung kam, und er keine Rolle darin hatte. Mit gespannter Aufmerksamkeit folgte er dann der Vorstellung und unterließ es niemals, mir am folgenden Tage einen Bericht seiner Eindrücke vorzutragen. Was ihm mißfällig gewesen war, das berührte er leise, und hatte gewöhnlich eine kleine Entschuldigung bereit; was ihm gefallen hatte, das lobte er lebhaft und herzhaft, und für eine sorgfältige Inszenesetzung bedankte er sich stets wie für etwas, was dem deutschen Theater und den Schauspielern zur besondern Ehre angetan worden sei. Dergleichen gentlemanartige Eigenschaften verleugnete er nie und nirgends, und ich habe niemals einen egoistisch-komödienhaften Zug an ihm gesehen. Ebenso wenig hatte er so etwas zu tun mit irgend einer Klatscherei am Theater. Er lebte einen behaglich bürgerlichen Stil, und er machte außer der Bühne den Eindruck eines wohlwollenden und wohlhabenden Edelmannes, der mit Geschmack ißt und trinkt, mit Laune seinen Hasen schießt, mit Sicherheit ein kräftig Pferd besteigt.

So kam es, daß wir gar nicht ahnten, wie krank er geworden war durch Vernachlässigung eines Nierenleidens. Ich bemerkte wohl, daß die Kraft seines Spieles nachließ, aber ich

hielt dies für ein Zeichen zunehmenden Alters, und ich wußte nichts davon, daß es von körperlichen Schmerzen herrühre. Er hatte kein Wort gesagt. Es war völlig gegen seine Natur, sich krank zu melden und dem Dienste zu entsagen. Eines Abends endlich fand ich ihn während des Zwischenaktes auf einer kleinen Treppe sitzend, das Gesicht in die Hände drückend. Sind Sie unwohl, Wilhelmi? fragte ich und war des Todes erschrocken, als er bereitwillig aufsah und es ableugnen wollte. Der heftigste Schmerz lag eingegraben auf dem Antlitze, während der Mund versicherte, es habe nichts zu bedeuten. Das Aktzeichen kam, er hatte lustig zu spielen und eilte hinaus. Es war das letzte Mal. Er spielte tapfer zu Ende, ward nach Hause gefahren, ward zu Bette gebracht und — spielte nie mehr. — Er stand nicht wieder auf. Ein liebenswürdiger Schauspieler, ein einfach und ehrlich spielender Künstler von gesundem Schrot und Korn war für die deutsche Bühne verloren. Wenige Stunden vor seinem Tode versicherte er mir, daß die ärgerliche Störung bald vorüber sein und er dann um so fleißiger spielen werde.

Drei Tage darauf fuhren ihn die schwarzen Pferde auf der Wiedner Hauptstraße hinaus, und an allen Fenstern standen die Menschen Kopf an Kopf, um dem geliebten alten Wilhelmi den letzten Scheidegruß nachzusenden. Ich glaube, er hatte keinen einzigen Feind.

II.

Es ist eine unvermeidliche Redensart beim Theater, daß ein ausgeschiedenes Mitglied von Bedeutung durch ein neues Mitglied ersetzt werden müsse. Kein Mitglied von Bedeutung kann ersetzt werden; denn die Bedeutung eines guten Schauspielers beruht in seiner Persönlichkeit. Eine Persönlichkeit wiederholt sich aber nicht. Man kann ein Fach wieder besetzen, aber wenn man es mit Glück tun will, so muß man für das Fach eine neue Seite herauskehren, diejenige Seite, welche am besten der Physiognomie des neuen Mitgliedes entspricht. Ausgeprägte Rollen des Verstorbenen sind für das neu eintretende Mitglied die gefährlichsten, selbst wenn sie ihm zusagen. Man wird immer Eigentümlichkeiten vermissen, die man lieb gewonnen oder an die man sich auch nur gewöhnt hat. Das neue Mitglied muß dem Publikum erst vertraut werden durch ganz andere Eigenschaf-



ten, als der Verstorbene besessen hat. Nur dann vergibt das Publikum später gute Rollen des Verstorbenen, welche der neu Eintretende in seiner Weise spielt.

Diese Aufgabe lag mir ob mit Jacob Lußberger, welchem ich einen Teil der Wilhelmischen Rollen übertragen wollte. Einen Teil! Mehr wollte ich nicht, und mehr darf man in solchem Falle nie wollen. Auf eine Anzahl charakteristischer Rollen muß man bei einem Nachfolger stets verzichten. Zwischen einem guten Schauspieler und dem Publikum besteht ein Liebesverhältnis. Die Liebe fragt nicht nach dem absoluten Werte, sondern nach zusagenden Eigenschaften. Wenn der geliebte Gegenstand blond gewesen ist, so wird ihn zunächst ein brauner nicht ersetzen, auch wenn dieser braune schöner ist als der blonde gewesen ist.

Lußberger war von total anderem Wesen als Wilhelmi. Er war viel mehr charakterisierender, auf den Unterschied zwischen den Rollen viel mehr bedachter Schauspieler als Wilhelmi, kurz, er hatte eigentlich mehr Eigenschaften als Wilhelmi. Zunächst war sein Aeußeres nicht so stattlich. Sein „Untergestell" — wie man technisch kurz zu sagen pflegt — ermangelte der Eleganz und entzog ihm manche Rolle, welche in der äußeren Erscheinung zu repräsentieren hat. Alsdann war seinem übrigens sehr schmiegsamen und ausgiebigen Organe der Frankfurter Akzent, ein singender Gaumenton, sehr stark eingeprägt. Dagegen war sein Kopf in großen Umrissen sehr schön geschnitten, und bot sich trefflich dar zu mannigfaltigen Charaktermasken. Lußberger hatte nun auch ein ausgesprochenes Zeichentalent und entwarf sich für jede Rolle von einiger Wichtigkeit ein Porträt, welches er an seinem Kopfe trefflich zu reproduzieren verstand.

Er war Regisseur im Theater an der Wien, als ich die Direktion des Burgtheaters übernahm, und stand bei der Kritik in gewissem Ansehen. Das Publikum des Burgtheaters teilte aber diese günstige Ansicht über ihn durchaus nicht. Es berief sich darauf, daß die günstigen Urteile über eine Schauspieler-Notabilität der Vorstadt arge Niederlagen zu erleiden pflegten, wenn die gepriesene Notabilität in dem Rahmen der Burgbühne erschien. Da nehme sich gröblich und verletzend aus, was draußen interessant geschienen hätte. Lußberger namentlich war schon einmal ein Jahr am Burgtheater engagiert

gewesen und hatte gar nicht gefallen. Man sah mißtrauisch zu, als ich ihn wieder engagierte. Ich tat dies auch nicht mit großer Zuversicht, weil es mir sehr zweifelhaft schien, daß er, ein Mann nahe an den Vierzig, des störenden Akzents noch Herr werden könne. Das verhehlte ich ihm nicht, und er erbot sich denn auch freiwillig, so lange nur zweite und dritte Rollen zu spielen, bis Publikum und Direktion einräumen würden, der Eindruck seiner Rede sei nicht mehr störend. Dennoch ließ ich ihn in einer neuen Rolle, dem „Königsleutnant“ von Gutzkow auftreten, obwohl ich mir eingestehen mußte, daß gerade seine Redeweise dieser Aufgabe nicht gewachsen sei. Er sprach nicht so gut französisch, wie die Rolle fordert, aber er spielte sie übrigens lebensvoll, und bei einem neuen Stücke wird alles leichter. Die Vergleiche springen nicht störend auf und „wenn du dir nur selber glaubst“ (oder doch zu glauben scheinst), „so glauben dir die anderen Seelen“.

Es ging leidlich. Alle strengeren Stimmen riefen aber doch rundweg: Den Mann wollen Sie uns doch nicht als ein erstes Mitglied verkaufen? — Als ein Mitglied, das wachsen wird! erwiderte ich. — Es sah indessen sehr mißlich mit diesem Wachstum aus. Es ging mit Lußberger in den ersten Jahren eher rückwärts als vorwärts. Gelungene Rollen, wie der Kaufmann Friedenberg in „Rosenmüller und Finke“, wurden immer verwischt durch den störenden Dialekt-Akzent in neuen Rollen, und eine plötzliche singende Wendung des Frankfurters vernichtete ihm zum öfteren eine bis zur Höhe geführte ansprechende Rolle. Wir waren beide nahe daran die Hoffnung aufzugeben. Da starb ihm seine Mutter, und dieser Verlust wurde ihm für die Bühne ein entscheidender Gewinn. Der tägliche Verkehr im heimatlichen Sprachtone hörte auf, und sein Organ entwöhnte sich von da an der gefährlichen Melodie. Drei Jahre lang war er, wenig beachtet, in untergeordneten Rollen verblieben, weitere drei Jahre lang war er mit mancher besseren Rolle einige Schritt vorwärts und plötzlich wieder einen Schritt rückwärts gekommen, da begann endlich bessere Zeit für ihn. Er rückte im siebenten Jahre in die Reihe der ziemlich gern gesehenen Mitglieder und war im achten Jahre ein erstes Mitglied, welches vorzugsweise behagliches Alter und scheinheilige Patrone mit bestem Erfolg spielte. Er empfand dies mit großem Vergnügen und die Hypochondrie, welche ihn sonst arg zu peinigen

pflegte, wich mehr und mehr einer freundlichen zufriedenen Stimmung.

So verließ ich ihn im Frühsommer 1857. Er hatte mich, wie er oft zu tun pflegte, auf einem Spaziergange begleitet und mir von Stücken und Rollen erzählt, die ihn beschäftigten. Sein ausgearbeitetes, schön gerötetes Antlitz, mit prächtigen blauen Augen markierte trefflich jeden Uebergang einer Rolle, die er schilderte, und er lächelte eben recht verschmitzt, als ich ihn mit meinem Adieu unterbrach. Ich reiste nach dem Norden, er wollte nach dem Süden gehen in den Ferien, nur ein paar Meilen weit bis an den Fuß des Schneebergs. So geschah's denn auch; ich aber erhielt plötzlich in Bremen die Nachricht, daß der blühende Lußberger in Puchberg am Fuße des Schneebergs begraben worden sei. Ein Herzschlag hatte seinem Leben unerwartet ein Ende gemacht.

So hatte er denn nur so lange gelebt, bis er auf dem Höhepunkt seines Berufes eben angelangt war. Noch in den vierziger Jahren, hatte er nun eine für sich und für die Bühne recht ergiebige sichere Bahn vor sich. Zwanzig Jahre noch, meinte er, meinte ich, sei durch ihn eine mannigfaltige Gegend der Lustspiel-Väter sicher und interessant gedeckt — da verschwindet er. Als ich, aus dem Posthause in Bremen tretend, diese Todesnachricht in einem Briefe las, glaubte ich doch wirklich, ein Blitzstrahl fahre vor mir nieder in den Marktplatz, und in dem weißgelben Scheine desselben verschwinde fragend und selbst höchlich erstaunt das ausdrucksvolle Gesicht meines glücklichen Doktors in der „kleinen Erzählung ohne Namen".

Lußberger war ein selbständig ausgebildeter, vielfach begabter Mann. Es war nichts vom Dutzend-Schauspieler an ihm. Er dachte eigen und hatte seine wohlausgeführte Lebensphilosophie. Der künstlerische Gesichtspunkt war in ihm herrschend für alles, was er sah, was er erlebte, was er dachte. Darstellung, sei's im Bilde, sei's auf der Szene, war sein Element, und es ist mit ihm eine tüchtige Kraft vorzeitig zu Grabe gegangen. Namentlich für das Fach der Tartüffes in allen Schattierungen war er eine Spezialität geworden, wie sie äußerst selten auf der deutschen Bühne zu finden ist.

Er stammte aus Frankfurt. Sein Vater war Zimmermann, und der Sinn für Zeichnen und Bauen war in mancher Wendung auf den Sohn Jacob übergegangen. Im letzten

Jahre seines Lebens war er jeden Morgen in einem Saale der Akademie zu finden, mit sorgfältiger Zeichnung und Modellierung menschlicher Gliedmaßen beschäftigt. Von da kam er zur Probe. Die betreffende Rolle war schon bei Tagesanbruch dem Gedächtnis neuerdings fest eingeprägt worden. In diesem Betrachte war er musterhaft. Die Rolle und das ganze Stück, zu welchem sie gehörte, war ihm stets so geläufig und vertraut, daß er jeden Augenblick die Inszenesetzung des Ganzen übernehmen konnte. Nie bedurfte er eines Souffleurs, und mit unverhohlener Geringschätzung pflegte er auf das leider am deutschen Theater so verbreitete schlechte Memorieren zu blicken, indem er ärgerlich vor sich hin schalt: Wie kann von einer künstlerischen Schöpfung die Rede sein, wenn man nicht einmal des Materials Herr ist! — Seine Aufgaben waren stets ungemein sorgfältig ausgeführt, und zwar im Stile eines Genremalers. Höheren Stil beanspruchte er nicht; in diesem Bereiche aber gab er oft feine Zeichnung und immer ein sattes Kolorit.

III.

Ein kleiner Teil Lußbergers von Wilhelmi ererbten Lustspiel-Väter ging nun an Lucas über, im Sommer 1857, und kein Mensch dachte daran, daß auch dieser in voller Manneskraft stehende Schauspieler noch vor Ablauf desselben Jahres uns entrissen sein sollte. — Lucas, ein schöner Mann von stattlicher militärischer Haltung, stammte aus Berlin, und war als Liebhaber ebenfalls vom Theater an der Wien ins Burgtheater übergetreten. Anfangs etwas streng und steif in den Wendungen, hatte er sich bei dem schönen Geschlecht bald, beim schwierigeren Publikum langsam eingebürgert. Er war durch die wohltuende Liebenswürdigkeit seiner Persönlichkeit ein beliebtes Mitglied geworden, wenn auch nicht im vollen Sinne des Wortes ein erstes Mitglied. Es fehlte ihm für die Tragödie, in welcher er lange Zeit ebenfalls beschäftigt wurde, der höhere Vortrag, und obwohl sein Organ wohltuend und kräftig war, so stand ihm doch der gehaltene Ton des Verses nie recht zu Gebote. Es fehlte Schwung und innere Weihe. Er empfand das selbst und ersuchte mich beizeiten, ihn mehr und mehr davon zu lösen und vorzugsweise dem Lust- und Schauspiele zu widmen. Ebenso bat er frühzeitig, ihn dem älteren Fache zuzu-

führen. Ich tat bereitwillig beides, und wir wurden überraschend schnell und reich belohnt für diese Schritte. Der Uebergang erwies sich als ein wesentlicher Gewinn für ihn und das Institut. Lucas wuchs in den letzten fünf Jahren zusehends an Bedeutung und ward für das Fach älterer Militärs, jovialer bejahrter Kavaliere, braver alter Herren und edler Repräsentationsrollen ein erstes Mitglied des Burgtheaters. Sein unerwartet rascher Tod hat eine schwer auszufüllende Lücke gerissen.

Es ist ein wesentlicher Vorzug des Burgtheaters, daß es nicht bloß den Trägern eines Stückes, sondern auch den Geleitsrollen eine volle Aufmerksamkeit zuwendet. Aus dieser Aufmerksamkeit entspringt eine gewisse Strenge und anderseits eine überraschende Dankbarkeit für Darsteller oft unscheinbarer Rollen, und diese Strenge wie Dankbarkeit heben Schauspieler zweiter Linie allmählich dergestalt, daß man zweifelhaft werden kann, ob sie erste oder zweite Rollen darstellen. Lucas war, wenn man in der Wahl der Rolle seine stärksten Eigenschaften traf, wohl geeignet ein Schauspiel zu tragen, und zwar speziell ein leichteres Schauspiel oder ein solides Lustspiel, dessen Charakter nicht ohne ernsten Anflug war. Havelin zum Beispiel im „Fabrikant" war ihm ganz angemessen, und im Lustspiel diejenige Gattung, welche eine leichte Mischung von Leichtsinn, flottem Mut, herzlicher anständiger Gesinnung in sich vereinigt. Spielte er eine solche Rolle, so machte er einen vorteilhaften Eindruck, auch wenn es eine kleine Rolle war, und genügte, auch wenn diese Rolle das ganze Stück zu führen hatte. In militärischen Rollen, in wortkargen Repräsentationsrollen trat er immer günstig hervor, auch wenn die Aufgaben unscheinbar waren; er war ein trefflicher Pfeiler des Ensembles und ist als solcher vielleicht unersetzlich. Im älteren Fache wuchs seine Wichtigkeit insofern, als für ältere Männer die gute Haltung von doppelter Wichtigkeit ist, und ruhiges Sprechen ihm stets leichter war als rascher oder gar ungestümer Vortrag. Herzog Karl in den „Karlsschülern" war hier die Grenzlinie, bis zu welcher er sich aufschwang. Man ahnte wohl allenfalls, daß die Diskussion im vierten Akte seinem Gedankenkreise nicht leicht geläufig war, aber man ahnte es nur an wenigen Punkten, und er entledigte sich derselben mit einem Aplomb, welcher einen gefälligen und guten Eindruck machte.

Ganz innerhalb seines Umfanges war General Morin im „Pariser Taugenichts". Hier deckte er alle Anforderungen und gab eine ganz treffliche Figur.

Er ist nur etwa fünfzig Jahre alt geworden, auch ihn hat, wie Wilhelmi, ein Nierenleiden plötzlich hinweggerissen. Der Verlust war für die Bühne fast ebenso empfindlich. Wilhelmi war stärker und mächtiger in origineller Persönlichkeit und in strotzendem Naturell; aber Lucas stand eben am Eingange einer neuen Laufbahn, er hatte für das glücklich begonnene ältere Fach nach menschlicher Berechnung wenigstens ein ganzes Dezennium vor sich, und seine Eigenschaften befähigten ihn zu allen jenen stattlichen Rollen, welche heutigen Tages so erschreckend arm sind an Vertretern.

Vorüber! Vorüber! Der Tod mäht ohne Rücksicht auf Nützlichkeit und Verdienst; er spottet unserer Theorie in der Tragödie, und mit dem wertvollen Personale des deutschen Schauspiels scheint er am grausamsten umzuspringen. Fleck, Ludwig Devrient, Sophie Müller, Seydelmann sind erschreckende Grabsteine.

---

52) Auguste Crelinger.

Bei der Todesnachricht dieser ältesten und ersten Schauspielerin des Berliner Hoftheaters ist eine Katastrophe aus der Lebensgeschichte derselben erzählt worden, welche vor mehr denn vierzig Jahren ein ungemeines Aufsehen machte. Ihr Gatte wurde von einem Grafen erstochen. Es ist bemerkenswert, wie die Romantik heutigen Tages zivilisiert wird. Heutigen Tages lautet die Erzählung: Der Schauspieler Stich, damaliger Gatte der späteren Frau Crelinger, war sehr eifersüchtig, und als er eines Abends nach der Theatervorstellung, in welcher er beschäftigt gewesen, in Gesellschaft seiner Frau den Grafen Blücher antraf, da stachelte ihn sein eifersüchtiges Temperament zu Beleidigungen des Grafen, und dieser verwundete ihn mit einem Dolche. Zum Teil wohl an den Folgen dieser Wunde ist Stich einige Zeit darauf gestorben.

Vor vierzig Jahren lautete die Erzählung: Der talentvolle Schauspieler Stich, welcher sich in Chevaliersrollen auszeichnete, eilte eines Abends zeitiger, als man erwarten konnte, aus dem Theater nach Hause. Ein eifersüchtiger Argwohn trieb

ihn, und richtig! er überraschte bei seiner schönen Frau den Grafen Blücher. Er wollte sich an diesem vergreifen, der Graf aber, ein Offizier, zog seinen Degen und rannte denselben dem Schauspieler Stich durch den Leib. Letzterer ist daran gestorben. — Dazu gesellten sich die naheliegenden Witze über einen „Stich", der solcherweise nomen und omen gewesen.

Darin stimmt die damalige und die jetzige Erzählung überein, daß Madame Stich furchtbar gestraft worden sei für diese Katastrophe. Das Publikum nahm in moralischer Entrüstung grimmig Partei gegen die Künstlerin, und diese war längere Zeit geradezu verhindert, auf der Bühne zu erscheinen.

Unschuldig oder schuldig, ihre Situation ist eine entsetzliche gewesen, und es begreift sich, daß alle Kritiker sagen: sie sei von jener Zeit an eine ganz veränderte Schauspielerin gewesen, vertiefter, innerlicher, bedeutender.

Auguste Düring geheißen, war sie als junges Mädchen, welches, nach der Berliner Sage, Orangen verkaufte — in Berlin und Norddeutschland sagt man Apfelsinen — Iffland empfohlen worden, welcher damals das Berliner Hoftheater dirigierte. Schöne Gestalt und schönes Organ hatten für sie eingenommen, und er hatte sie engagiert.

Ihre Entwickelung war glücklich vonstatten gegangen, und ihre äußerlichen, trefflichen Mittel paßten bestechend für den Gang des Berliner Schauspiels, wie es sich nach Iffland unter der Intendanz des Grafen Brühl ausbildete. Ganz abgewendet von Ifflandscher Richtung strebte Graf Brühl nach großem Stile, und sorgfältig geschmückte große Kostümstücke kamen dergestalt an die Reihe, daß Berlin tonangebend wurde. Der Aufwand war stattlich und in der Tat auch gründlich und sinnig. Von allen Vorstellungen wurden sorgfältig ausgeführte Kostümbilder ausgegeben und in den Kunsthandel gebracht. Diese kolorierten Bilder wurden überall angestaunt, wurden an andern Bühnen als Probebilder benützt, wurden in den Schulen kopiert und prägten den Schülern die Gestalten eines Königs Philipp, einer Königin Isabeau, eines Yngurd und einer Albaneserin farbig ins Gedächtnis. Das Berliner Theater hatte auch wirklich in Mattausch, Beschort, Krüger, Rebenstein stattliche Kräfte für das getragene Schauspiel und für die Deklamation, und der Begriff des Hoftheaters verschmolz ganz mit dem Begriffe des Feierlichen.

In dieser Schule erwuchs die erste Liebhaberin Auguste Stich. Dieser Schule ist sie auch zeitlebens treu geblieben. Wenn jene Katastrophe tiefere Kräfte in ihr erweckt hat, so muß sie früher sehr kalt gewesen sein, denn was man an ihr aussetzen mochte in ihrer besten Zeit, das war eine akademische Kühle, welche den herzlichen Leidenschaften niemals einen unmittelbaren Ton zugestand. Darum waren Rollen wie die Goethesche Iphigenie bis in ihr Alter das Beste, was sie zu leisten vermochte, Rollen, welchen das Gleichmaß innewohnt und welche die Tiefen der Leidenschaft nur obenhin streifen. Dafür eignete sich denn auch ihre hohe, schöne Gestalt, ihr edles Antlitz, welches der mimischen Wandlung sehr wenig Spielraum gab, und ihr glockenreines Organ, welches edel und wohltuend klang. In rhetorischen, in sogenannten akademischen Aufgaben war sie trefflich am Platze und sie reichte fast bis zur Phädra, weil man auch in den leidenschaftlichen Szenen dieser Racineschen Gestalt eine gewisse Gebundenheit hinnimmt als entsprechend für die sorgfältig abgewogene Form des Ausdrucks.

In den gewaltigen Figuren Shakespeares mochte die stolze Mutter Coriolans ihr noch zustehen, aber eine Lady Macbeth war ihr nicht ganz erreichbar. Dies wurde indes von ihrem Publikum nicht bemerkt, und selbst die besseren dieses Publikums vermißten kaum die stärkere Innerlichkeit. Teils darum nicht, weil die schönen Mittel und Formen der Künstlerin immer bestachen, teils darum nicht, weil die Brühlsche Epoche des bloß rhetorischen Wesens und Schwunges im Berliner Theater nie ganz untergegangen, sondern nur gesunken ist und durch keine ganze Wendung in eine lebensvollere Richtung des Schauspiels geleitet worden ist. Unter solchen Umständen erschien Auguste Crelinger bis zuletzt wie eine Größe. Und das war sie auch, nicht bloß in diesem Zusammenhange. Die Frage ist aber wohl berechtigt, ob sie nicht unter stärkerer Leitung und wärmerer Anregung auch einer stärkeren und wärmeren Entwicklung hätte zugeführt werden können.

Ihre zweite Verheiratung mit Herrn Crelinger, einem geistvollen, liebenswürdigen Manne bereitete ihr eine Häuslichkeit und einen Gesellschaftskreis, welche ihr die Bildung der Zeit reichlich zubrachten. Zwei anmutige Töchter wurden von ihr der Bühne gewidmet, und im Unterrichte derselben wurde

sie veranlaßt, auch die bewegte Prosa des Schau- und Lustspiels zu lehren. Sie selbst spielte eine Zeitlang im Schauspiele und feineren Lustspiele wichtige Rollen und es fehlte ihr also durchaus nicht an Gelegenheit, den Bann zu durchbrechen, welcher sie abzusperren schien von dem Wechsel der Töne, von den blutvolleren Uebergängen der Empfindung.

Aber der Humor fehlte ihr völlig, und der überwältigende Einfluß einer Direktion hat ihr wohl auch gefehlt. Er muß von dem Geiste des Institutes ausgehen, welchem man angehört, er muß wenigstens von diesem Geiste unterstützt werden. Und das ist nicht geschehen. Das Berliner Hoftheater hat seit der Brühlschen Epoche keinen Wechsel erfahren, welcher ihm einen neuen Charakter eingeprägt hätte. Graf Redern veranlaßte nichts Neues, was Bedeutung gewonnen hätte; Herr von Küstner belebte das Theater einigermaßen durch Regsamkeit, aber eine Reform des inneren ästhetischen Wesens lag außer seiner Sphäre, und Herr von Hülsen hat das Schauspiel ganz seiner Vorliebe für Oper und Ballett nachgesetzt. Die zweite Hälfte des Theaterlebens der Frau Crelinger war eine stete Klage über den Verfall. Zwei Rollen nur richteten sie ein wenig auf während ihrer letzten Jahre: Die Kurfürstin im „Testament des großen Kurfürsten" und die Königin Elisabeth im „Grafen Essex". Ermüdet trat sie vor kurzem ins Privatleben. Hiermit wich die Spannkraft aus dem greisen Körper, siebenzig Jahre alt starb sie im Monate April 1865. Große Gewissenhaftigkeit in ihrem Berufe machte sie zu einem Vorbilde des dortigen Theaterkreises, und ihre schönen künstlerischen Eigenschaften sichern ihr einen ausgezeichneten Platz in der deutschen Theatergeschichte.

---

53) Carl Fichtner.

Der Abgang Fichtners wird allgemein als ein unersetzlicher Verlust des Burgtheaters bezeichnet. Mit vollem Rechte. Das Burgtheater hat vielleicht noch nie einen solchen erlitten. Auch die begabtesten Künstler und Künstlerinnen, welche dem Institute verloren gegangen sind, bedeuteten nicht so viel als Fichtner. Sie mochten in einzelnen Fächern ihn überragen, aber sie erreichten ihn nicht in dem ganzen künstlerischen Sein und Wesen, welches er in sich darstellte. Dies Sein und Wesen

war wie ein mildes Licht, welches das Burgtheater wohltätig beleuchtete. Jedermann, der Schauspieler wie der Zuschauer, nahm Teil daran. Wie viel Besonderes, wie viel Grelles daneben aufleuchten mochte, es reizte wohl, es verführte kaum, aber es verdarb auf die Länge nicht, man erkannte immer bald, daß das milde Licht Fichtners das wertvollere, daß es das künstlerische Licht sei, welchem man beifallen müsse. So war und wurde er die untrügliche Sonnenuhr für das Kunstinstitut.

Deshalb ist sein Verlust wirklich unersetzlich. Und das sagt nicht genug. Unersetzlich ist jeder Künstler von einiger Bedeutung. Eine Persönlichkeit, welche sich charakteristisch ausgebildet hat in der Kunst, ist eben einzig und wird nicht ersetzt. Eine andere Persönlichkeit mit anderen Eigenschaften mag an ihre Stelle treten, wenn das Glück gut ist, und mag sich in anderer Richtung endlich ebenfalls als unersetzlich erweisen. Aber das, was einzig ist an einem Künstler von Bedeutung, das kehrt nicht wieder; die Natur wiederholt sich nicht in Nachahmung.

So hat man leider recht, beim Abgange jedes bedeutenden Künstlers mit Trauer zu sagen: er wird nie ersetzt werden. Aber bei Fichtners Abgange hat die Trauer noch mehr zu beklagen.

Fichtner hatte seine Persönlichkeit nicht bloß charakteristisch ausgebildet. Die Natur hatte ihn so glücklich organisiert, daß keine einzelne Richtung in ihm hervortrat, sondern daß er verschiedene Richtungen in sich vereinigte, und zwar ganz harmonisch vereinigte. Er war allmählich ein Typus der wohltuenden Menschendarstellung geworden, ein Ideal auf der Bühne für alle Gattungen guter Menschen, sie mochten weinen oder lachen, spotten oder trösten.

Gerade solche Talente, welche etwas Universales der Kunst darstellen, welche den wohltuenden Eindruck der Kunst immer und immer ausüben, sie mögen Leid oder Freude äußern, sind die seltensten. Sie fehlen manchmal einem ganzen Jahrhundert.

Wie war dies entstanden? Ein schmächtiger, blonder Jüngling war er schon mit 17 Jahren zum Theater gekommen und hatte im südwestlichen Deutschland, vorzugsweise in den vorderösterreichischen Landen, seine Anfängerlaufbahn begonnen, welche ihn zur Meisterschaft ins Herz von Oesterreich führen sollte. Sein Beginnen war mühselig und undankbar. Er wurde ausgelacht und war auf dem Punkte dem Theater zu ent-

sagen. Eine Aushilfsrolle, welche er einmal schnell übernahm, gelang besser und machte ihm wieder Mut. Der Zufall brachte ihn so jung und wenig versprechend wie er war, in den ersten zwanziger Jahren nach Wien ans Wiedner Theater, welches damals im Schauspiele, namentlich im großen Schauspiele, eine wichtige Bühne war. Auch hier gelang es ihm nicht, sich günstig hervorzutun, und es war ein unerwartetes Glück, daß er ins Burgtheater aufgenommen wurde, in welchem er lange Zeit für eine zweifelhafte Akquisition galt.

Ich sah ihn dort 1833 zum ersten Mal. Selbst damals noch, nachdem er also schon über zehn Jahre Komödie spielte, stand er noch ziemlich im Schatten. Er mußte mit Herzfeld die heitern Konversationsrollen teilen, und die lebhafteren, dankbareren Rollen dieses Faches fielen Herzfeld zu.

Aber gerade diese langsame Entwickelung ist segensreich für ihn geworden. Gerade dadurch haben sich alle Anlagen und Kräfte in ihm gleichmäßig ausgearbeitet, gerade dadurch ist er der gediegene Künstler geworden, welcher nichts Einzelnes auf Kosten des Ganzen in sich gefördert, nichts sprungweise und oberflächlich in sich entwickelt hat. Eine reine, kindliche Natur, war er nach keiner Richtung hin mit blendenden Gaben ausgerüstet, weder mit geistigen noch mit leidenschaftlichen. Er war darauf angewiesen, immer mit allen seinen Kräften einzutreten und gewissenhaft zu schalten. So entsprang und entwickelte sich in ihm der Sinn für das Ebenmaß, welches ihn später so hoch emporgehoben hat über all seine Kunstgenossen.

Für diesen Weg hatte ihn denn auch die Natur ungemein begünstigt. Der schmächtige Jüngling wurde körperlich ein tadellos wohlgebildeter Mann. Ein wohlgeformter Kopf mit anmutiger Gesichtsbildung, an ein griechisches Modell gemahnend, und in diesem Antlitze ein seelenvolles, treues Auge; eine Gestalt, wie die des Antinous, welche auch im vorrückenden Alter beinahe gar nicht wechselte; Hand und Fuß fein und graziös. Dazu ein angenehmes, weiches Organ, welches sich geschmeidig und nachgiebig erwies für jeden Wechsel der Stimmung, für den wärmsten Gefühlston wie für den dreisten Klang der Lustigkeit. Und endlich ein Sprachakzent, welcher die für Wien willkommene Mitte einhielt zwischen vornehmem Hochdeutsch und bequemem Umgangston, die schweren Umlaute ü, ö und äu nicht gerade so tief und korrekt füllend, wie es die

Sprachlehre verlangt, sie aber auch nicht so verdünnend, wie der süddeutsche Akzent sich's gestattet. Die Jugendjahre, von Coburg ausgehend, und in rein deutschen Ländern verlebt bis zur Zeit, welche den Redeakzent des Menschen dauernd feststellt, hatten diese für den Schauspieler so wichtige Eigenschaft seinen Naturgaben glücklich zugetan.

Unter solchen Umständen wuchs er und wuchs er wie ein edler Baum, der sich langsam aber fest aus dem Gestrüpp emporarbeitet, jedes Jahr seinen Maiwuchs frisch und kräftig kerzengerade in die Höhe treibt, sich regelmäßig und immer schöner verästet und in den Zweigen ausbreitet, und nach ungefähr zwanzig Jahren für alle Welt erkennbar dasteht als Musterexemplar eines schönen Baumes, welchem nicht Sturm noch sonstige Unbill des Wetters mehr etwas anhaben kann, eine Freude für jeden, der ein glücklich gediehenes Werk mit Rührung und innerem Genüge anschaut.

Dieses Naturgemäße und Allmähliche der Fichtnerschen Entwickelung hat es mit sich gebracht, daß er alle Einflüsse seiner Atmosphäre naturgemäß und allmählich, das heißt vollkommen echt in sich aufgenommen hat. Unter dieser Atmosphäre verstehe ich den Stil des Burgtheaters, die Stimmung des Publikums, den Geschmack der Zeit. Die einfache Wahrheit künstlerisch wiederzugeben, sie frisch anmutend wiederzugeben, sie im Tone tröstlicher Gemütlichkeit wiederzugeben, war Stil, Stimmung und Geschmack des Burgtheaters, des Publikums und der Zeit. Innerhalb dieser Grenzen bildete er sich vollständig aus, und wer weitere Bedürfnisse vom Schauspieler befriedigt sehen wollte, der muß sich mit seiner Forderung an jene Atmosphäre halten und sie in Rede ziehen. Fichtner als ganz organisch erwachsener Künstler konnte nur das bieten, was sich ihm dargeboten hatte. Man spricht viel davon, daß er vorzugsweise an Korn seine Studien gemacht habe. Das mag wohl sein. Die Studien machten sich in ihm von selbst durch Anschauung. Er gewann wenig oder nichts auf theoretischem Wege, er gewann alles durch die unmittelbaren Eindrücke, welche sein Talent empfing und welche sein Talent von selbst verarbeitete. Die echte Künstlernatur lebt und webt eben innerhalb dessen, was wir Talent nennen. Das Talent ist ihre eigentümliche Fähigkeit. Sichert sie sich, wie bei Fichtner, durch naturgemäße und allmähliche Entwickelung vor Fehlgriffen

und Verzerrungen, so ist sie auf einer gewissen Höhe auch sicher in jeglicher Aneignung. Sie ahmt nicht mehr äußerlich nach, sie eignet sich an, indem sie das Neue in sich entstehen und wachsen läßt. So hat Fichtner von Korn gar nichts nachgeahmt. Gewisse wienerische Naturlaute etwa und Handbewegungen in fröhlicher Richtung mögen ganz auf ihn übergegangen sein. Aber diese waren nicht bloß Korns, sie waren Gemeingut wienerischen Wesens, und Korn oder ein anderer guter Schauspieler waren nur die Vermittler für Fichtner. Am einflußreichsten hätte Korn auf ihn sein können durch seine Haltung. In einer gewissen Zurückhaltung — das fremde Wort „Reserve" drückt es am deutlichsten aus — bestand Korns feinste Macht. Und darin ist er einflußreich auf Fichtner gewesen. Aber wie beschränkt, wie organisch! Fichtner hat davon nur in sich aufgenommen, was in sein Wesen paßte, nur das künstlerische Motiv. Korn war vornehmer, weil die Zurückhaltung, die Passivität, die Negative, das abwartende, ruhige Etwas, welches der Ausgangspunkt sogenannter Vornehmheit ist, ihm eigentümlich war. Dies gerade war Fichtners Eigentümlichkeit nicht. Er war positiver, war blutvoller und lebendiger, und so brachte das Kornsche Motiv in ihm ganz andere Figuren hervor, als Korn gegeben hatte. Dies wußte auch das instinktive Talent Fichtners ganz genau. Es sträubte sich vor spezifisch Kornschen Rollen. Aber nur vor solchen, die eben im Kornschen Wesen volle Deckung gefunden, und welche nichts Besonderes übrig ließen für das Fichtnersche Wesen. Ich war anfangs erstaunt, als er mir die Rolle des „Ringelstern" in „Bürgerlich und Romantisch" ablehnte, und hielt die Ablehnung für eine Grille. Bei ausführlichem Gespräch darüber wurde ich jedoch inne, daß er von seinem Standpunkte ganz Recht hatte. Er machte diesen Standpunkt nicht in ästhetischen Theoremen geltend, aber die Merkmale der Rolle, welche er anführte, gingen alle aus der vollen Kenntnis dessen hervor, was die Rolle haben müsse und was er nicht habe.

Auffallender habe ich andere Weigerungen Fichtners gefunden, gewisse Rollen zu übernehmen, Rollen, für welche ihm alle Eigenschaften zu Gebote standen. Ich nenne nur den Hofmarschall von Kalb in „Kabale und Liebe". Nachdem Fichtner ins ältere Fach übergegangen war, schien doch diese Rolle ganz geeignet für sein Talent; und besonders günstig

wäre seine Darstellung derselben für das Stück gewesen. Den Fichtnerschen Hofmarschall Kalb hätte doch Ferdinand wahrscheinlich finden können als begünstigten Liebhaber Luisens, und die wundeste Stelle des Stückes wäre verdeckt gewesen. Man weiß ja, wie einschmeichelnd und anmutig Fichtner alles zu gestalten wußte durch seine graziöse Persönlichkeit, durch sein mildes, wohltuendes Organ, durch allerlei Merkmale innerer Gutmütigkeit, welche er in kleinen, oft ganz kleinen Aeußerungen anzubringen liebte. Der alte Liebhaber hätte vielfach durchgeschimmert in dem feinkomischen Gecken, und manche Dame hätte ausgerufen: „ja, dieser Fichtnersche Hofmarschall macht es begreiflich, daß Ferdinand eifersüchtig wird! — Fichtner aber erklärte mir positiv, daß er diese Rolle nicht spielen könne und wolle. Warum nicht? — Seine Gründe waren schwach. Es lagen offenbar andere im Hintergrunde als diejenigen, welche er aussprach. Oder war es Instinkt des Talentes? Hierbei glaub' ich das nicht. Sein Talent hatte sicherlich nichts gegen die Aufgabe, welcher es vollkommen gewachsen war. Wahrscheinlich war seine Gewohnheit, seine Neigung dagegen eingenommen. Eigentlich liebenswürdig darf Kalb doch nicht sein; das empfand der Kunstsinn Fichtners, und — er vermied wohl alle Rollen, denen innere Liebenswürdigkeit nicht zustand.

Hierbei also stoßen wir an eine Grenze seiner künstlerischen Bedeutung; er mochte der Liebenswürdigkeit nirgends ganz entsagen. Es würde zu weit führen, wenn dies Thema ganz erörtert werden sollte. Ein gewisser Grad von Liebenswürdigkeit ist jedem Künstler unerläßlich; ohne diesen anziehenden Blick gewinnt kein Kunstwerk die Teilnahme des Beschauers. Selbst der Bösewicht braucht diesen Hauch anziehender Menschlichkeit, sonst wirkt er bloß abstoßend, bloß widerwärtig, und zerstört den Eindruck des Kunstwerkes, welches ja nur innerhalb menschlicher Bedingungen besteht und richtig wirkt. Hier aber stehen wir mit Fichtner vor der Frage: ob der Künstler grundsätzlich oder instinktmäßig all' den Aufgaben aus dem Wege gehen dürfe, welche keine unmittelbare Aeußerung der Liebenswürdigkeit zulassen? — Das darf er gewiß. Er spielt ja so mancher Zeit seines Lebens nur Liebhaber, und wenn er sie gut und schön spielt, so ist er ein wertvoller Künstler. Die Frage wird erst schwer, wenn ein Talent wie das Ficht-

nersche auch in Charakterrollen übergeht, und auch darin die glücklichste Begabung entwickelt. Da darf man untersuchen, ob die Liebenswürdigkeit, die wohltuende Grundeigenschaft des Fichtnerschen Wesens, ihn nicht am Ende doch von dem letzten Schritte zum großen Künstlertume abgehalten habe. Denn das große Künstlertum umfaßt alle Seiten des Menschen, nicht bloß die Lichtseiten.

Ich bin der Meinung, Fichtner hatte auch die Fähigkeit zum großen Künstlertume. Ich habe die deutlichsten Symptome gesehen, namentlich in Proben, bei denen oft Töne angeschlagen werden, welche das Publikum nie zu hören kriegt, weil die Konvenienz abschwächend eintritt. Namentlich an stehenden Theatern, die einen bestimmten Kreis des Publikums haben, bildet sich auch ein bestimmter Gradmesser aus für den Schauspieler, und dieser Gradmesser wirkte sehr streng auf Fichtner. Gerade das machte ihn einem großen Teile des Publikums so wert!

So viele Vorteile also ein stehendes Publikum, ein mit den Schauspielern vertrautes Publikum hat — ohne einen Nachteil ist es nicht. Und zwar nicht ohne einen großen Nachteil. Es beschränkt die Poesie auf den Kreis, welcher gerade in diesem Publikum heimisch ist. Oder wenigstens herrschend. Denn es ist am Ende in jedem Publikum alles vorhanden, aber es kommt nicht alles auf. Es bildet sich ein Lieblingsgeschmack aus, es nistet sich Vorliebe ein, und diese gebärdet sich allmählich gesetzgeberisch. Wer möchte verkennen, daß im Burgtheater das Gefällige und Weiche vorzugsweise die Gunst des Publikums genießt, daß die Träne, auch die weichliche, besonderen Anwert erreicht, und daß die ungemütliche Größe kein Echo findet, das Gewaltige fast nur erschreckt, und die herbe Geisteskraft ohne Anklang bleibt. Von dieser Signatur werden alle Schauspieler beteiligt. Sie merken sehr bald, was gefällt und wirkt, und was nicht gefällt und nicht günstig wirkt. Danach richten sich ihre Studien. Das Publikum weint leicht und gern, also wird der gefällige Schauspieler, um selbst zu gefallen, leicht und gern weinerlich. Das Große und Starke in der Herbigkeit seines Geistes oder in der Strenge seiner Form liegt dem Schauspieler ohnehin nicht nahe, denn neun Zehnteile der schauspielerischen Tätigkeit haben nichts damit zu schaffen — er macht sich's also kleiner und sanfter, wenn die

Rolle es durchaus verlangt, und so wird am Ende alles behaglicher, da alle nach dem Einklange mit dem Publikum streben, und die ganze Stimmung wird eine mäßige. Es fehlt auch nicht an ästhetischer Beschönigung, welche die Mäßigkeit als ein wesentliches Merkmal der Kunst preist, und nicht mit Unrecht preist. Es kommt nur auf den Grundcharakter des dramatischen Stoffes an. Die hohe Tragödie möge nur zusehen, daß sie nicht zur Empfindung des bürgerlichen Trauerspieles hinab gemäßigt werde, und daß den Künstlern nicht die strenge Zeichnung der Charaktere verloren gehe, denn es haben nicht alle Charaktere die Bestimmung, bloß gefällig zu wirken.

In dieser Richtung hat wohl auch Fichtner mehr nachgegeben, als sein Talent nachzugeben brauchte. Sein Talent war jeder Ausdehnung fähig in der Charakteristik, auch im Bereiche der Tragödie. Er war begabter als die, welche ihn berieten und welche auf ihn einwirkten. Ich habe da nie eine beengende Grenze in ihm entdeckt.

Die Begrenzung in ihm lag höchstens in dem Bereiche, welchen man speziell „Geist" nennt. Aber wie reizend wußte er dies sich und dem Publikum zu verbergen. Solche Rollen, welche speziell Geist brauchten, stattete er mit Eigenschaften aus, welche jedermann bestachen und den Gedanken kaum aufkommen ließen, es fehle doch wohl das entscheidende Merkmal der Rolle. Wo gäbe es auch Talent ohne geistiges Fluidum, und sein Talent trat in solchen Fällen in die Bresche mit all seinen Hilfsmitteln. So gilt Conrad Bolz in Freytags „Journalisten" für eine der besten Rollen Fichtners, obwohl ihr die geistige Schärfe fehlte, die ihr innewohnen soll. So war sein Marquis Auberive in der „Oeffentlichen Meinung" eine unvergeßlich schöne Figur durch Erscheinung, Haltung und Mimik, obwohl die scharfe Rede ausblieb, welche dem Charakter der Figur unerläßlich ist.

In einem andern Bereiche dagegen, welcher ihm in der Jugend ebenfalls fern gelegen, ist er von Jahr zu Jahr gewachsen. Gerade hier möchte ich an das Bild vom „schönen Baume" erinnern, welcher sich mit jedem Frühjahre reicher und üppiger ausbreitet, je tiefer sich seine Wurzeln befestigen, je gediegener der gesunde Saft in den Stamm dringt. Denn dieser Bereich gehört vorzugsweise dem Mannesalter an, wenn es naturgemäß gekräftigt worden ist. Es ist jenes Spiel des

Geistes, welches gleichsam einen Uebermut der inneren Gesundheit verrät, und welches wir mit dem vieldeutigen Namen Humor bezeichnen. Vieldeutig, denn der Begriff des Humors hat hundert Strahlen. Der humoristische Strahl Fichtners nahm seinen Weg mitten durch alle liebenswürdigen Eigenschaften Fichtners hindurch. Er war von ansprechender Leichtigkeit und von gewinnender Heiterkeit. Er war nicht die wuchtige Kraft des Komikers, aber das volle Behagen fröhlicher Laune, und diese Eigenschaft besonders öffnete ihm zahllose Rollen und zahllose Herzen. Zahllose Rollen, denn er vergoldete durch seine liebenswürdige Laune die dürftigsten Aufgaben, und er war den Menschen besonders dadurch willkommen, daß er eine behagliche und fröhliche, ja geradezu wohltätige Stimmung erweckte, die schönste Wirkung der heiteren Kunst.

Sehr reichliche Auskunft über Fichtners Künstlerschaft gewährten die Proben. Er brachte stets das volle Bild seiner Rolle schon auf der ersten Probe zur Anschauung. Die Rolle entstand bei ihm nicht, wie dies bei vielen Schauspielern der Fall ist, im Laufe der Proben, sie war schon mit allen Umrissen fertig in ihm, er füllte nur die Umrisse mit Farben aus, er ergänzte nur. Sein künstlerisches Naturell ließ nicht zu, daß er Unzusammenhängendes auswendig lernte, es ging immer von einem Mittelpunkte aus und strebte von vornherein einem Ganzen zu. Dies Ganze stellte er fest auf den Proben, und zwar mit gewissenhafter Aufmerksamkeit. Er folgte deshalb auf der Probe dem ganzen Stücke genau, und wo nur der kleinste Zug auftauchte, welcher dem Bilde seiner Rolle im mindesten zu widersprechen schien, da wurde er unruhig und drang auf Aenderung oder Erwägung. Er war im besten Sinne des Wortes ein Ensemble-Schauspieler, welcher das Ganze über alle Einzelheiten stellte, auch wenn diese Einzelheiten ihm zugute kamen.

Er strich sich sogleich die dankbare Nuance aus seinem Spiele und trat bescheiden in den Schatten, wenn diese Nuance irreführen konnte über den Zweck und Sinn des Ganzen. Darin war er, und zwar aus reinem, geläutertem Kunstsinn, ein Musterbild für alle Schauspieler. Wer konnte ihn je der geringsten Uebertreibung, des Heraustretens aus dem Rahmen zeihen? Niemand. Es widerstrebte geradezu seiner Natur,

weil sie eben eine volle Künstlernatur geworden. Das Charaktergesetz, welches ein jedes Stück in sich trägt, war ihm heilig, er verletzte es nicht mit einem Hauche, auch wenn ihm dieser Hauch stürmischen Beifall hätte eintragen können. „Ich bin doch nicht zu weit gegangen?" hat er mich hundertmal gefragt, wenn er mit Beifall überschüttet hinter die Kulisse trat. Die künstlerische Wahrheit im sprödesten Sinne des Wortes war sein Gewissen, und gerade dadurch war er ein unschätzbarer Halt des deutschen Schauspiels. Wie oft habe ich gesehen, daß er Verächter des Theaters stutzig gemacht, daß er sie bis zu dem Ausrufe bekehrt hat: „Ja, wenn alle so spielten, dann könnte man Interesse fassen an der Komödie!" — Und dieser Halt ist ausgeschieden! Wir müssen von ihm sprechen, wie von etwas Vergangenem!

Doch nein, sein Beispiel vergeht nicht. Er hat schon segensreich eingewirkt auf die, welche ihm nachfolgen. Jede Vollkommenheit ist ein unvergänglicher Schatz.

---

54) Heinrich Anschütz.

Heinrich Anschütz war zu Luckau in der Lausitz geboren, kam aber schon in früher Jugend nach Leipzig, wo sein Vater ein kleines Amt zu verwalten hatte. Leipzig also ist die Vaterstadt unseres Künstlers gewesen. Am Ende des „Brühls" bei der Jacobspforte ist er aufgewachsen.

Die gute sächsische Gewohnheit, für die Kinder nach gründlicher Schulbildung zu trachten, womöglich sogar nach gelehrter Erziehung, brachte den jungen Heinrich ins Gymnasium und auf die Universität.

Seine Jugend fiel zusammen mit dem großen Frühlinge unserer poetischen Literatur. Im nahen Jena und Weimar blühten Goethe und Schiller. Man sah sie sogar zuweilen persönlich in Leipzig. Noch heute erzählt die Tradition von einem Erscheinen Schillers im Leipziger Stadttheater und von einer achtungsvollen Huldigung, welche das Publikum dem damals schon verehrten Dichter dargebracht.

Was Wunder, daß der dichterische Enthusiasmus die Schüler und Studenten Leipzigs erfüllte, was Wunder, daß unser Heinrich sich ihm mit Leib und Seele hingab. Nach Lauch-

städt, einem Badeorte unweit Merseburg, wurde gewandert, um die Weimarschen Schauspieler dort spielen, vielleicht auch gelegentlich ihren Direktor Wolfgang Goethe zu sehen. Selbst die zwei Tagesmärsche zu Fuß bis Weimar wurden in den Ferienwochen unternommen, um namentlich die „Räuber" aufführen zu sehen und das Parterre von Studenten zu begrüßen, welche zwei Meilen weit von Jena eingewandert kamen, und „Ein freies Leben führen wir" mitsangen zur Unterstützung der kleinen Zahl von Räuberkomparsen auf der Bühne.

Was Wunder, daß diese literarische Kunstwelt die Grundlage wurde für einen Jüngling, welcher in kräftiger Körperbeschaffenheit sich hinlänglich unterstützt fühlte, jene poetischen Schöpfungen kräftig vorzutragen.

Dies ist ein charakteristisches Zeichen der Theaterwelt zu Anfang unseres Jahrhunderts: poetischer Enthusiasmus führte junge Leute zahlreich zum Theater. Die sogenannte „Karriere" nach jetzigem Begriffe lockte niemand auf die Bühne. Im Gegenteil! Der Schauspielerstand selbst kauerte viel mehr als jetzt im bedenklichen Winkel, und man verzichtete als Schauspieler auf hundert Vorteile der gesellschaftlichen Lebensstellung. Daraus erklärt sich, daß in früherer Zeit vorzugsweise nur stärkere Naturen als jetzt Schauspieler wurden. Das Wagnis war größer. „Man wird totgeschossen, oder man wird ein Held!" hieß es. Natürlich waren auch diese stärkeren Naturen von sehr verschiedener Beschaffenheit, und keineswegs alle wurden von literarischem Enthusiasmus getrieben, keineswegs alle gingen mit einer sittlichen oder auch nur mit einer literarischen Grundlage in die Schlacht, wie Heinrich Anschütz. Es ist sehr lehrreich, die theatralische Laufbahn andrer starker Naturen neben der seinigen zu verfolgen und anzuschauen, wie der Mangel an gutem Fundamente sich an den meisten gerächt, sobald die bloß naturalistische Lebenskraft beim Herannahen der Altersschwächen verdampft, während Anschütz gefestet und mächtig bleibt bis ins höchste Alter.

Sein innerer und wahrer Zusammenhang mit der poetischen Bildung seiner Jugendzeit hat ihn von seinen ersten theatralischen Schritten an dahin geführt, daß er seine Laufbahn als ein Studium begann, als ein Studium beharrlich fortführte und als ein künstlerisches Studium täglich und

stündlich weihte und adelte. So verfiel er nicht, wie viele seiner gleichbegabten Kollegen, dem Spiele des Zufalls, welches heute günstig, morgen ungünstig ist, nein, er bildete sich Grundsätze für seine Kunst, die ihn unabhängig machten vom Wechsel der Stimmung, ja vom Wechsel des Schicksals. Denn wer etwas ganz weiß und kann, der steht immer fest und gut, wie auch die Dinge wechseln, und eine ausgebildete Welt in uns, sei sie groß, sei sie klein, erwirbt sich immer Teilnahme und Achtung.

Dreiundzwanzig Jahre alt, verließ er 1808 sein begonnenes theologisches Studium und ging nach Nürnberg zum Theater. Es war die Zeit der Napoleonischen Herrschaft in Deutschland. In Königsberg und Danzig, wo er seine nächsten Engagements fand, erlebte Anschütz alle die Wehen bis zum russischen Feldzuge, und sog für sein ganzes Leben eine kräftige patriotische Gesinnung ein, welche zahlreichen Gebilden seiner Kunst den tiefen und gesunden Lebensodem verlieh. Dann kam er nach Breslau, welches damals, im Jahre dreizehn, ein Sammelpunkt wurde für den Befreiungskrieg. Unter so gehobener Stimmung, die er lebhaft teilte, ward er dem dortigen Publikum sogleich sympathisch, und die Reihe von Jahren bis 1821, welche er am Breslauer Theater verbrachte, ist die Schlußepoche seiner vorbereitenden Ausbildung gewesen. Als er 1821 ins Burgtheater berufen wurde, war sein künstlerisches Wesen schon in allen Hauptlinien festgestellt.

Er hatte den Dienst in allen Waffengattungen der Bühne dreizehn Jahre lang gründlich durchgemacht, er hatte, wie es damals Sitte war, seinen Don Juan gesungen neben dem grimmigen Grafen von Savern, er hatte in Pantomime und Posse wirksam sein müssen, wie im Trauerspiele. Aber das Ideal seiner Studentenzeit, die Rollen der klassischen Dichter, hatte er getreulich festgehalten, und die Uebung der dazu nötigen Technik hatte er keinen Augenblick vernachlässigt.

Dennoch wurde ihm der Eintritt ins Burgtheater 1821 nicht leicht gemacht. Die Vorliebe für das Bekannte trat auch ihm entgegen. Das Ansehen der Veteranen Lange und Koch machte ihm viel zu schaffen, und selbst die naturalistische Begabung Heurteurs beeinträchtigte seinen Aufschwung in der Gunst des Publikums. Er erzählte davon oft in späteren Jahren, namentlich von der Schwierigkeit, welche er mit einer

seiner besten Rollen, mit dem alten Miller in „Kabale und Liebe“ gefunden. Es war dies eine sehr beliebte Rolle Kochs gewesen, und man fand in der Darstellung derselben durch Anschütz viel zu tadeln und vermißte viel von der trefflichen Leistung Kochs. Die spätere Zeit war einstimmig darüber, daß gerade diese Rolle mustergültig von Anschütz gespielt würde, „und doch“, pflegte er zu sagen, „hab ich sie später um kein Haar anders gespielt, als da ich sie zum erstenmal spielte.“ Der Nachfolger hat eben immer Vorurteile gegen sich.

Außerdem war auch das Fach, welchem er vorzugsweise damals oblag, das Fach der Helden, und darunter glänzender Helden, seinem Aeußern nicht so entsprechend wie sein späteres Fach der Heldenväter und Väter. Er war kräftig gebaut, aber nur von Mittelgröße. Der Hals war kurz, und Arm wie Bein erschienen vielleicht deshalb an dem stattlichen Rumpfe ebenfalls um eine Linie verkürzt. Und wenn sie dies auch nicht waren, sie gewährten nicht den Eindruck voller Schönheit, welche man von der Heldengestalt erwartet. Was der späteren Vatergestalt zugute kam in der stark und scharf gezeichneten Figur, das mochte an Zauber vermißt werden im Auftreten eines poetischen Helden.

Ueberhaupt war der Begriff des Zaubers, jenes poetischen Schimmers, welcher in der Kunst wie ein Himmelsschein um die Gestalten schwebt, dem Künstler Anschütz nicht in die Wiege gelegt. Bei allen Figuren, welche dieses Schimmers zum vollen Eindruck bedürfen, versagte ihm äußere wie innere Begabung die vollen Mittel. Er schien dies selbst zu wissen, und es war bewunderungswürdig, wie er das im Einzelnen zu ersetzen suchte, was ihm als Ganzes versagt war. Seine verständige künstlerische Bildung suchte und fand alsdann eine Menge einzelner Anhaltspunkte in der Rolle, welche musivisch das zusammenstellten, was dem ganzen Organismus fehlen mochte. Hierin war er künstlerisch geradezu geistvoll, er setzte an unscheinbarer Stelle Lichter auf und suchte einen Hintergrund zu beleuchten, welcher wohl seinem Kunstverstande erreichbar war, nicht aber seinem Kunstvermögen.

So erzwang er Achtung für seine Kunstgebilde, auch wo seine Naturgaben das Bild der Dichtung nicht ganz decken konnten. Wie stark mußte seine Wirkung sein, als er mehr und mehr in das ältere Fach eintrat, welches jenen Schimmer

entbehren konnte, welches vorzugsweise innere Tüchtigkeit und sittliche Wärme forderte. Hier deckte er, besonders in bürgerlicher Sphäre, die dichterischen Gebilde so ganz und voll, daß sie eine Lebenswahrheit ohnegleichen ausströmten.

Und zwar vermochte er dies von einem Pole des Menschen bis zum entgegengesetzten, vom Schmerz bis zur Lust, vom verzweiflungsvollen König Lear bis zum leichtsinnigen Bruder Liederlich Falstaff, bis zum ewig lachenden Wollig in einem unbedeutenden Anekdotenstücke, welches sich um die Bizarrerien Karls des Zwölften bewegt. Eine starke volle Menschennatur war ihm verliehen, und er hatte sie für den schauspielerischen Zweck so trefflich gebildet, daß ihm jederzeit, wie einem Orgelspieler, alle Register zu Gebote standen.

Welchen Fleiß hatte er seinem Organe zugewendet, welchen Fleiß dem Vortrage! Dem Vortrage in mannigfaltiger Art. Der deklamatorische war bis zur Meisterschaft von ihm gepflegt, und doch war nicht der kleinste Ueberrest davon zu spüren, wenn er auf der Szene erschien und eine Rolle zu spielen hatte, welche nichts Deklamatorisches vertrug. Niemand konnte da den Deklamator in ihm entdecken, die Worte fielen da so natürlich von seinen Lippen, wie es die anspruchslose Plauderei nur fordern konnte, sie setzten so behaglich um nach dieser oder jener leichten Wendung des Charakters, sie erhoben sich zu greller Steigerung, und in all diesen Gängen und Wiedergängen war keine deklamatorische Spur, war unmittelbar dramatischer Ton. Ja selbst im gesteigerten rednerischen Affekte auf der Bühne wußte er stets das dramatische Motiv der Rede so zu beleben, daß die Rede grundverschieden war von einem deklamatorischen Vortrage.

Wie hatte er aber auch sein Organ geübt! Wie hielt er es stets in Uebung durch lautes Memorieren seiner Rollen. Dieser wohlklingende hohe Bariton war wie ein musikalisches Instrument geschult. Er bat oft, diese oder jene Rolle um einige Tage zu verschieben, weil dieser oder jener Ton, von der Witterung angegriffen, nicht leicht angeben wollte. Manchmal war's nur ein Viertelton, und er brauchte ihn nur in einer einzigen Szene, nur für ein einziges Wort, aber, meinte er, die Vollständigkeit der Rolle würde ja doch darunter leiden! — Er war die künstlerische Gewissenhaftigkeit selbst.

Die oberflächlichen Theaterstimmen sprechen solcher Gewissenhaftigkeit gegenüber gern von Pedanterie. Sie sprechen eben oberflächlich und vermengen aus gutem Grunde Sorgfalt mit Peinlichkeit. Sorgfalt ist jeder Kunst unerläßlich und dem deutschen Schauspieler insbesondere zu empfehlen. Ich kenne keine fremde Bühne, welche an sorgfältiger Vorbereitung des Kunstmaterials unsere deutsche Bühne nicht überträfe. Das Wort ist stark, aber es ist leider wahr. Und ein Vorbild, wie Heinrich Anschütz, ist der deutschen Bühne äußerst heilsam. Sehet hin, wie viel begabte Schauspieler neben ihm versunken sind, weil sie die niedrigste Notwendigkeit vernachlässigt haben, die Notwendigkeit ihre Rollen zu lernen. Wie kann man ein Kunstgebilde schaffen, wenn man nicht einmal Herr des Materials ist, aus welchem es geschaffen werden soll! Nichts beschädigt das deutsche Theater so tief, als die Abhängigkeit deutscher Schauspieler vom Souffleur. Die sogenannten Genialen rühmen sich sogar, wie geschickt sie sich in dieser Abhängigkeit zu helfen wissen. Sich helfen sie, aber der Dichtung helfen sie hin. Pausen, Lückenbüßer, Verschleppung und Entstellung des Dialogs wie der Situation, das bringen sie zuwege und, wenn sie recht dreist sind, einen wüsten Applaus für ein unpassendes Extempore, kurz, die mißlichsten Rückfälle in die Stegreif-Komödie der Hanswurstzeit. Nein, von dieser Genialität besaß Meister Anschütz nichts. Seine Meisterschaft beruhte darin, daß er die Dichtung als ganzes in sich aufgenommen, daß er seinen Teil daran, seine Rolle, gründlich sich eingeprägt hatte und immerdar schon bei der ersten Probe bis auf die kleinsten und feinsten Züge vorbereitet war. Nichts machte ihn unglücklicher, als wenn ihm nachgewiesen wurde, daß irgend ein kleiner Zug seiner Auffassung nicht genau stimme zum Sinne des Ganzen. Standhaft, hartnäckig verteidigte er seine Nuance, und nur den schlagendsten Gründen ergab er sich seufzend. Natürlich! Niemals lernte er eine Rolle nur äußerlich, er eignete sie sich an als ein organisches Wesen, es war ihm also eine organische Störung, wenn etwas daran geändert werden sollte. Die einzelne Aenderung bedünkte ihn eine Aenderung des Ganzen, und er wurde erst beruhigt, wenn man ihm nachweisen konnte, daß der bestrittene Zug keine wesentliche Eigenschaft des Charakters verändere. Er schuf aus dem Ganzen, er schuf wenigstens für ein Ganzes.

Wenn man sich bemüßigt fühlte, mit ihm zu rechten über eine Rolle, so betraf dies nie Unvollkommenheiten. Es betraf eine Auffassung, betraf seine Eigentümlichkeit, betraf ein System, vielleicht eine Manier.

Mancher Gegner ging davon aus, daß Anschütz das Milde in Weiches, das Warme in Sentimentales verwandle, daß er geistig Edles zu gemütlich Wohlwollendem verkleinere, daß er das Rührende über das richtige Maß ausbreite und in dieser sicheren Wirkung auf ein tränenseliges Publikum in Manieriertheit gerate.

Diese Vorwürfe, an und für sich fein, sind nicht frei von Spitzfindigung. Sie sind nur geltend zu machen, wenn alle einzelnen Anschützschen Rollen ausführlich zergliedert würden. Da möchte wohl hie und da eine Rolle den Einwand begründen, daß sie zu weich angelegt gewesen. Aber im allgemeinen kann man namentlich nicht einräumen, daß er geistig Edles verkleinert habe. Verändert vielleicht in sittlich Edles. Er war in allen Ausdrücken und Ausbrüchen sittlichen Adels von erschütternder Kraft; und seine Fähigkeit der Rührung war von unzweifelhafter Macht. Der Gegner müßte also an bestimmten Beispielen nachweisen, daß er das geistig Hohe zuweilen nur in die Sphäre der sittlichen Größe gezogen, und daß er zuweilen die Rührung angewendet habe, wo die strengere Herbigkeit gefordert werden konnte.

Diese Gegnerschaft erklärt sich wohl am besten daraus, daß man seinen Beruf für das bürgerliche Drama noch größer gefunden hat, als seinen Beruf für das höhere Drama. Die Höhepunkte seiner Wirksamkeit lagen allerdings im bürgerlichen Drama, oder um es richtiger auszudrücken, in der rein menschlichen Darstellung derjenigen Rollen, welche nicht den idealen Schwung zur Grundbedingung hatten. Er wußte sehr wohl, was dieser ideale Schwung verlangte, und setzte in wirksamer Weise all seine wohlgeschulten Kräfte in Bewegung, wenn seine Rolle ihn an den Olymp führte. Aber man erkannte, daß da eine erhöhte Anstrengung vor uns stattfände, während man bei reinmenschlichen Aufgaben die natürlich innewohnende Macht empfand, und sich ihr hingeben konnte ohne Besorgnis, wie ohne Ueberlegung.

Die berühmte Rolle des König Lear scheint dem zu widersprechen. Sie scheint es nur. Welche Szenen sind dem Publi-

kum unverlöschlich eingeprägt aus dieser Rolle? Der große Schmerzesausbruch des Vaters über den Undank seiner Töchter und das Erwachen aus dem Wahnsinne, das Wiedererkennen Cordeliens. Beide Szenen waren von überwältigender Macht, von ergreifender Rührung, — beide Szenen gehören zur Darstellung rein menschlicher Zustände. Die anderen Seiten Lears, die des Herrschers und die des Wahnsinnigen, traten an Bedeutung zurück. Das despotische Gebaren Lears im ersten Akte mußte Anschütz seinem wohlwollenden Naturell mühsam abringen, und der exzentrische Wahnsinn entbehrte der glühenden Wolke, in welcher er wandeln soll. Solche glühende Exaltation mag wohl kaum naturgemäß in demselben Menschen hausen, welcher den bürgerlichen Hausvater mit den echtesten Naturtönen wiedergibt. Ebenso mußte Anschütz den Eindruck von „Jeder Zoll ein König" mit Anstrengung seiner Gestalt und seinem Wesen abringen. Kurz, der ganze Bereich des wahnsinnigen Herrschers Lear, wenn auch mit sorgfältiger Fertigkeit gespielt, hätte der Rolle nicht den außerordentlichen Nimbus verliehen, welchen sie mit Recht genießt und in der deutschen Theatergeschichte immer genießen wird. Der Bereich des furchtbar gepeinigten Menschen Lear hat den Namen Anschütz mit dem Namen König Lears so ruhmvoll verbunden.

Sein Musikmeister Miller in „Kabale und Liebe" war eine schlagende Bestätigung, daß die einfache Menschenwelt mit ihren ursprünglichen Gefühlen in höchster Meisterschaft von ihm dargestellt wurde.

Sein „Erbförster" desgleichen. Hier bot die Aufgabe auch noch anderen Grundton, andere Nuancen. Der Eigensinn in seiner Starrheit, das schweigend Drohende eines zu vollem Handeln geneigten Charakters kam hinzu. Ich gestehe, daß mir das Anschützsche Wesen des Erbförsters nicht hart genug war, daß ich die Struktur der Weißbuche dafür brauche, nicht bloß die der Eiche. Aber ich muß einräumen, daß unser Publikum offenbar nicht meiner Meinung war, daß ferner die drohende Ueberspanntheit des Stückes einen härteren Erbförster kaum vertragen hätte bei unserem Publikum, und — was die Hauptsache ist — daß Anschütz, ganz innerhalb des ihm eigenen Wesens verbleibend, die Rolle vortrefflich durchführte.

Und nun breitet sich das weite Feld des bürgerlichen Schauspiels vor uns aus bei dem Namen Anschütz. Dies Feld

wird wohl kaum wieder mit solcher Ergiebigkeit angebaut werden, als es von Anschütz angebaut worden ist. Auch schon darum nicht, weil das Bürgertum selbst sich sehr verändert hat, und die Anschützschen Charaktere seltener werden, also auch in den dramatischen Produktionen seltener und schwächer erscheinen. Das Bürgertum des 18. Jahrhunderts lebte noch bis in das erste Viertel des neunzehnten. Der Knabe und Jüngling Anschütz wuchs darin auf, er sog es durch alle Poren ein im Leipziger Vaterhause. Ja, der junge Mann Anschütz sah noch Zopf und Puder um sich. Und was mehr sagen will, er sah noch Iffland selbst, wenn er durch Berlin reiste, er sah noch die ganze Ifflandsche Schule um sich auf der deutschen Bühne. Denn die deklamierende Richtung, welche mit den Jambenstücken aus Weimar kam, war eine Neuerung. Eine Neuerung, welche gerade Anschütz zu schätzen wußte, da ihn der poetische Drang derselben zum Theater geführt hatte, während er doch als Leipziger Bürgerssohn und vermöge seines bürgerlich tüchtigen Naturells eine lebendige Verwandtschaft in sich trug mit der bürgerlichen Darstellung auf der Bühne. Dies ist ein Moment, welches nicht genug gewürdigt werden kann in der Theatergeschichte. Anschütz war der wichtigste Vertreter einer gesunden Vereinigung der Weimarschen und Ifflandschen Schule. Er schlug einen ganz andern Ton an, wenn er in einem Ifflandschen Stück auftrat, und einen ganz andern, wenn ein Schillersches Stück begann. Und doch war in dieser Verschiedenheit nichts Künstliches, nichts Gemachtes. Künstlerisch hielt er sie auseinander, künstlerisch näherte er sie einander, wo der Inhalt sie einander näher brachte. Dies ist ein ungemeines Verdienst, welches die Geschichte unseres Theaters Anschütz zuzusprechen hat.

Es war eine Zeitlang Mode, diesen Anschützschen Gestalten zu große Breite, Behäbigkeit, ja Langweiligkeit nachzusagen. Ein Teil dieses Vorwurfes traf wohl die Figuren selbst, wie sie aus breiter, behäbiger Zeit vom Verfasser gezeichnet waren. Das bürgerliche Kleinleben brachte es mit sich, Wort und Szene in Details auszubreiten und bei jeder Erhebung des Tones in den Kanzelton zu geraten. Diese bürgerlichen Schauspiele stammten in der Mehrzahl aus protestantischen Kreisen, welche von Jugend auf an den wortreichen Kanzelredner gewöhnt waren. Anschütz stammte ebenfalls aus diesem Kleinleben,

stammte aus diesen Kreisen, und ich wage nicht zu bestreiten, daß ein Moment kleinlicher Breite an ihm zum Vorschein kam, wenn Stück und Rolle in dieser Sphäre spielten. Aber gehörte sie denn nicht zur Charakteristik solcher Stücke und solcher Rollen? Und verschwand sie denn nicht sogleich, wenn Anschütz eine Rolle anlegte, welche dieser Sphäre nicht angehörte? Es ist wahr, eine langsame Betonung, eine gewisse Umständlichkeit, ein übermäßiges Pausieren war an ihm auch bei mancher höher gestellten Rolle zu bemerken, es gehörte eben zu seiner Manier, zu seiner Schule. Die Frage ist nur, ob er darin versteinert, veraltet, unbeweglich war? Keineswegs. Er bedurfte nur einer gewissen Anregung, um sich dieser Manier und Schule bis auf einen gewissen Grad überlegen zu zeigen. Diese Anregung fand er mit richtigem Geschmack in dem lebhafteren Charakter des Stückes, fand er in seiner Umgebung, wenn diese das Tempo beschleunigte, fand er in der Inszenesetzung, wenn diese auf energisches Fortschreiten in der Handlung aufmerksam machte. Er ließ sich wohl nie aus einem besonnenen Gleichmaße bringen, er erzürnte sich wohl manchmal darüber, daß der Gang eines Stückes „überhetzt" werde, aber er erwies sich keiner richtigen Anregung jemals versteinert, veraltet oder unbeweglich. Im Gegenteil, er erhielt sich eine innerliche Frische bis ins späte Alter, und um die ganze Wahrheit zu sagen, muß ich hinzusetzen: jenes Phlegma war im Jahrzehnt zwischen 1840 und 50 weit sichtbarer an ihm als im Jahrzehnt zwischen 1850 und 60. Er war im höhern Alter wieder regsamer und lebendiger geworden. Die damals eintretende erhöhte Tätigkeit des Theaters fand ihn bereit zu erhöhter Anstrengung, und er hat in seinen siebziger Jahren mehr und eifriger und lebensvoller gelernt und gespielt, als in seinen sechziger Jahren. Keine Aufgabe war ihm zu groß, keine Anstrengung zu schwer, und von jenem Phlegma in der Darstellung war wenig oder gar nichts mehr zu bemerken. Ein deutliches Zeichen, daß sein Kern nicht betroffen wurde von jenem Vorwurfe. Sein Kern war durch und durch tüchtig.

Dieser tüchtige Kern, diese gesunde und starke Naturkraft gibt ja doch über jeden Künstler die letzte Entscheidung. Das Lernen, das Sichaneignen und die ganze Bildung ist des Künstlers Verdienst, das Naturell ist sein Glück. Und hierin war Anschütz von der Natur kräftig gesegnet. Wenn die Leiden-

schaft hoch zu steigen und gründlich sich zu äußern hatte, da wurde jedermann klar, daß in seiner breiten Brust auch ein felsenhartes Gefüge lag. Der stärkste Ausbruch des Zornes, ja selbst der Wut traf nie auf eine Lücke, fand überall im Innern vollen Wiederklang, festen Hintergrund. Er konnte sich bei den grimmigsten Ausbrüchen auf seine eherne Struktur verlassen, und der Zuhörer empfing den ungeschwächten Eindruck: dort steht ein Mann, dort kämpft, dort leidet, dort zürnt, dort droht, dort wütet ein Mann.

Und dementsprechend war in Anschütz der entgegengesetzte Pol, die humoristische Seite des Naturells. Diese Seite in ihm ist eigentlich nie hoch genug geschätzt worden. Weil er im Schau- und Trauerspiel eine erste Potenz war, meinte man, seine heiteren Leistungen nur wie eine Zugabe aufnehmen zu dürfen. Sie waren aber innerhalb des ihm eigentümlichen Kreises ebenso kräftige Leistungen. Nur die herausfordernde Ausgelassenheit schlossen sie aus. In Behaglichkeit und in verstecktem Humor waren sie trefflich. Ich verstehe unter „verstecktem Humor“ denjenigen, welcher nicht unmittelbar als Komik belustigend hervorspringt, sondern welcher über eine Unterlage von Bildung hinweggegangen ist und uns mit den Symptomen dieser Bildung ergötzt. Wie ein Bach, der über Eisenstein gelaufen ist und in seiner braunrötlichen Färbung verrät, woher er komme. Anschütz hatte den Humor des geistigen Gegensatzes, welcher in der Blutfülle des Wohlbehagens auf den denkenden Menschen die angenehmste Wirkung macht.

Ich erinnere an seinen Falstaff. Wie schwer wird diese Figur dem bloßen Komiker! Wie unwirksam verbleibt sie im Munde des bloßen Komikers! Warum? Sie beruht auf Voraussetzungen eines reichlichen Gedankenprozesses, sie ist nur an wenig Punkten unmittelbar und grob komisch. Die meisten Sätze kochen sich ihre Wirkung erst zurecht durch die fast ermüdend wiederkehrende Redefigur: „Wenn das und das ist — dann ist das und das.“ Sie muß deshalb verhältnismäßig langsam gesprochen werden, denn der Zuhörer braucht Muße, um den Schlüssen zu folgen und die Schlußfolgerungen selbst zu machen. Aus diesen Schlußfolgerungen quillt erst die humoristische Quintessenz. Der Darsteller des Falstaff muß also mitten in liederlichem Behagen diesen Gedankenprozeß an-

schaulich machen; die humoristische Stimmung genügt nicht, er muß einen humoristischen Geist verraten. Außerdem braucht der deutsche Schauspieler dazu irgend eine Grundlage deutscher Tradition, eine Grundlage von deutscher leichtsinniger Sitte. Nur auf solcher Grundlage entsteht dem Zuhörer ein Anhalt für die englische Mischung von gemeiner Dieberei und gentlemanartigem Anspruche. Ausgelassenes deutsches Studentenleben bietet sich dazu am besten, und darin ruhte auch ersichtlich die Anschützsche Darstellung des Falstaff. In diesen übermütigen Studentenseiten, welche durch freches Spiel mit der Logik einen geistigen Humor ausstrahlen, wird der englische Sir John für uns heimatlich, und das traf Anschütz trefflich in der ganzen Breite der Aufgabe, das traf er, weil er eben einst selbst Student gewesen und in geistiger Behaglichkeit ein ganzes Leben hindurch alle die schnurrigen Wendungen akademischer und künstlerischer Bildung in sich aufgenommen, in sich verdaut hatte. Wer tut's ihm nach ohne alle die Vorbedingungen, welche ihm zustatten kamen, in einer kernhaften Organisation, in einer soliden Schulbildung, in einer treuen Aufbewahrung aller Traditionen in Brauch und Sitte, im Schimpf und Glimpf, in Würde und Scherz?!

Ach, wir werden die schüchternen Worte Lears, ob dies nicht seine Tochter Cordelia sei, nimmer wieder von ihm hören, wir werden Sir Johns „Von Eastcheap, gnädiger Herr" nimmer wieder mit dem unnachahmlichen Uebergange zur prächtigen Lustigkeit von ihm vernehmen, wir werden nimmer wieder seinen letzten Akt des alten Miller erleben, welcher die bürgerliche Tragik eines Vaters zu so schöner Höhe erhob! Er ist dahin! Diese volle und reich ausgestattete Persönlichkeit ist für immer hinweg von der deutschen Bühne, und das deutsche Theater steht an einem Grabe, in welches sie lange und tief hinab blicken mag, um alle die Züge im Gedächtnis zu behalten, welche Heinrich Anschütz sorgsam und kräftig ausgebildet hat für das nachfolgende Geschlecht deutscher Schauspieler.

Er ist bis gegen sein Lebensende, also bis an sein achtzigstes Jahr im Dienste gewesen. Die Gebrechen des Alters nahten ihm nur langsam und leise. Und wo es irgend anging, bekämpfte er sie standhaft. Selbst an künstliche Zähne gewöhnte er seinen Vortrag mit so tapferer Uebung, daß die Zu-

hörer kaum etwas merkten von diesem Surrogate. Sein Gedächtnis lohnte die liebevolle Uebung, welche er ihm sein ganzes Leben hindurch zugewendet, mit treuer Ausdauer. Er bedurfte bis zuletzt keines Souffleurs, und als ihm während des letzten Jahres einigemale auch nur ein Wort fehlte, ergriff ihn tiefe Niedergeschlagenheit. Mit der ruhigen Fassung eines Weisen sah er dem Tode entgegen, lange vorher, ehe er zu ihm trat. Und als er zu ihm trat, wurde Anschütz dieser Nähe kaum inne. Eine krebsartige Wunde in der Leistendrüse entzog seinem Blute allmählich und schmerzlos die Lebenskraft. Schlaf kam über ihn, wie er's oft gepriesen hatte, wenn von Lessings Hinscheiden die Rede war — in schlafähnlichem Zustande hörte sein Atemzug mehrmals auf, kehrte langsam wieder, und verschwand endlich ganz. Ohne Zucken, ohne Kampf.

Im persönlichen Umgange war er die Freundlichkeit und das Wohlwollen selbst. In seiner zahlreichen Familie ein Hausvater der Bibel.

Ein voller Mensch, ein starker Künstler ist in ihm ruhig und stetig über die Erde, über die Bühne geschritten und ins Grab gesunken. Nicht in Vergessenheit. Die Geschichte des deutschen Theaters wird seiner gedenken als eines Vorbildes, der Nachahmung würdig.

---

55) Julie Rettich.
(Fragment.)

Sie stammte aus Norddeutschland. In Hamburg war sie geboren. Wahrscheinlich 1805. Wunderlich genug täuschte sie die Welt über ihr Geburtsjahr und ließ sich in dem Konversations-Lexikon um 5 Jahre jünger aufführen. Sie, die gesetzte, würdige Frau. Warum? Wieso? War sie eitel? Gefallsüchtig? O ja. Sie war nicht ohne Neid auf Toilette und äußeren Tand, mit welchen junge Schauspielerinnen sich geltend zu machen suchten. Sie suchte sie durch kostbare Stoffe zu überbieten, als sie schon lange Mutter spielte und den Sechzigen nahe war, und sie tat dies ausgiebig, obwohl sie nicht eben durch Geschmack darin unterstützt wurde.

Doch lag dem Wunsche, jünger zu erscheinen, wohl noch ein tieferer Zweck zum Grunde. Sie war höchst ungern mit 45 Jahren aus dem Fache der Liebhaberinnen ausgeschieden, und

ihre Umgebung versicherte stets, daß dies zu früh geschehen wäre. Sie wollte in der geringen Anzahl Jahre immer noch eine Berechtigung in petto behalten für Rollen, welche dem Fache der Liebhaberinnen nahe kämen, und diese diplomatische Maßregel, bei Schauspielerinnen sehr verbreitet, hat wirklich mancherlei für sich. Das bekannte höhere Alter schließt zuweilen wirklich ein Talent aus von Aufgaben, denen es noch gewachsen ist, wenn die Jahreszahl nicht die Illusion stört.

Ihre Eltern — der Vater Gley war Schauspieler, die Mutter Sängerin — siedelten nach Neu-Strelitz über ans dortige Hoftheater. Hier begann sie, nicht allzu früh, und von da kam sie nach Dresden. Hier interessierte sich Ludwig Tieck für das begabte Mädchen. Sie war geistig ungemein begabt, und hatte den Vorteil, für bürgerliche Häuslichkeit erzogen zu sein. Am Tage nach ihrem ersten Debut fand man sie in der Küche mit Kochen beschäftigt. Diese praktische Richtung, welcher sie ihr ganzes Leben hindurch treu geblieben, hat ihr den Zugang zum Realismus offen gehalten, ein wesentlicher Gewinn für ein Talent, welches ganz aus dem Geiste stammt und von Hause aus einer gewissen Unmittelbarkeit entbehrte. Denn die Unmittelbarkeit ist das Ergebnis der glücklichsten Ehe zwischen Verstehen und Können, zwischen Geist und Stoff.

Nachdem sie am Dresdener Hoftheater ihre formelle Ausbildung als Schauspielerin vollendet und von der naiven Margarete in Ifflands „Hagestolzen“ bis zu tragischen Liebhaberinnen ihren Rollenkreis erweitert hatte, gastierte sie 1827 zum ersten Male im Burgtheater mit gutem Erfolge. Einige Jahre später wiederholte sich dies Gastspiel mit der Absicht auf Engagement. Sophie Müller, die außerordentlich talentvolle tragische Liebhaberin, war von lebensgefährlicher Krankheit bedroht, und man mußte auf Ersatz bedacht sein. Dem damaligen obersten Direktor, dem Grafen Czernin, gefiel Julie Gley nicht, und als das nur auf kurze Zeit abgeschlossene Engagement erneut und verlängert werden sollte, erklärte er sich dagegen, obwohl sie den Beifall des Publikums für sich hatte.

Graf Czernin war oft eigensinnig und gewaltsam, und es ist möglich, daß nicht eben ein künstlerischer Grund seine Abneigung erzeugte. Aber es ist auch möglich, daß gerade ein künstlerisches Widerstreben ihn gegen sie einnahm. Sie war niemals schön. Ihre stattliche Figur konnte nicht reizend ge-

nannt werden, weil die Formen eher scharf und knochig, als rund und gefällig waren. Ihr ausdrucksvolles Antlitz war durch eine große, etwas nach seitwärts geneigte Nase von früh an mehr ein Charaktergesicht, als der Kopf einer Liebhaberin.

Ein vortreffliches, ungemein ausgiebiges Organ mochte ihm verleidet worden sein durch zu absichtlichen Gebrauch desselben, welcher in vordrängender Deklamation und Nuancierung die Einfachheit und Natürlichkeit beschädigte. Und der Hauptübelstand mochte sein: Mangel an Grazie in der Körperhaltung und in den Bewegungen. Darin hat sie stets etwas Brüskes, Hartes, Unschönes gehabt. Ihr Geist nuancierte reich und fein, aber ihre Bewegungen folgten jählings und grell. Die Harmonie zwischen Geist und Körper fehlte, und sie zerstörte oft den günstigen Eindruck, welchen ihre Geistestätigkeit hervorgebracht, durch zufahrende Aktion.

Im allgemeinen muß ich sagen: sie war vom Jahre 50 an, als sie in die Mutterrollen überging, eine bessere Schauspielerin, als in den zwanzig vorhergehenden Jahren, als sie Liebhaberinnen spielte. Eine bessere, weil ihre Eigenschaften dem Charakterfache besser entsprachen. Zur Liebhaberin fehlte ihr Grazie, Schmelz und Reiz.

Trotzdem hat sie von 1830 bis 1850 zahlreiche und große Triumphe gefeiert. In vielem Betrachte auch wohl verdient. Ihr Geist war unermüdlich, sich auch da geltend zu machen, wo ihr der Herzpunkt der Rolle versagt war. Sie gewann auch das seltene Glück, einen Dichter zu finden, welcher sein ganzes reiches Talent ihrer Eigentümlichkeit widmete. Dies war Freiherr Eligius von Münch, welcher unter dem Namen Friedrich Halm mit der „Griseldis" auftrat. Das wahrhaft schöne Freundschaftsverhältnis, welches zwischen ihm und dem Rettichschen Ehepaare an dreißig Jahre bis zu ihrem Tode bestand, ist in unserer Kunstgeschichte eine blühende, äußerst wohltuende Oase. Man hat scherzhaft gesagt: „Drei Seelen und ein Gedanke, drei Herzen und ein Schlag." Aber man soll ja nicht glauben, daß dies Freundschaftsverhältnis ein sentimental verwischtes, in gegenseitiger Verhimmelung bestehendes gewesen sei. Keineswegs! Es beruhte natürlich auf gegenseitiger Sympathie der Geister und Herzen, beirrte aber die Selbständigkeit jedes Einzelwesens durchaus nicht. Oft gingen die drei Meinungen streng auseinander, und lange



lebhafte Disputationen vermochten nicht, sie zu einigen. Gerade deshalb war es eine Allianz dreier Mächte, die nichts zu wünschen übrig ließ, weil auch Verschiedenheit der Meinungen das gegenseitige Wohlwollen nicht veränderte.

Für Julie Rettich ist diese Allianz mit einem sehr begabten schöpferischen Dichter der Stab des Künstlerlebens geworden. Halm schuf seine Stücke in vollem Hinblick auf die starken Eigenschaften der Schauspielerin. Wo die Charakterentwicklung der Rolle ihre schwächeren Gaben hätte berühren müssen, da wich er — wahrscheinlich unbewußt — mit Geschicklichkeit aus, und so schuf er Aufgaben für sie, welche eben deshalb niemand so gut lösen konnte, als gerade sie.

Gleich bei der ersten, bei der „Griseldis", zeigt sich das. Diese Rolle spielte am ersten Abend eine andere Schauspielerin, und — Rolle und Stück hatten eine schwache Wirkung. Am zweiten Abende spielte Julie Rettich die Griseldis und — Rolle wie Stück machten Furore.

Es folgte der „Sohn der Wildnis", folgte „Sampiero", folgte „Maria de Molina", folgte der „Fechter von Ravenna" mit den Rollen der Parthenia, Vanina, Maria und Thusnelda. Sie folgen genau der Altersentwicklung, welche die Künstlerin erlebt, und haben alle den Typus der vorherrschenden Rhetorik, für welche das Talent der Frau Rettich ihre stärksten Mittel geltend machen konnte. Alle die Stücke und Rollen vermeiden, ihrem Typus gemäß, sorgfältig das, was als Unmittelbarkeit des Naturells überraschen und gefährden kann, sie suchen und finden ihre Wirkungen in rednerisch ausgeführter Wendung, welche an den Geist appelliert, auch da, wo das Herz allein hervorbrechen könnte.

Es hat auch nicht an Kritikern gefehlt, welche behaupten: Halm selbst habe sich beraubt und verarmt dadurch, daß er seinen Gesichtspunkt auf e i n e Künstlerin beschränkt. Das mag dahin gestellt bleiben. Für uns ist die Frage wichtiger: ob die Künstlerin verarmt worden ist dadurch, daß ihr die Aufgaben vorsichtig zugemessen worden sind, und ob sie nicht, wie ihr vielfach vorgeworfen wird, manieriert geworden sei, weil sie immer denselben Typus habe reproduzieren müssen.

Ich glaube nicht, daß eine Künstlerin verarmt, wenn man vorzugsweise ihre stärksten Kräfte in Bewegung setzt. Nota

bene in Stücken des einen Dichters. Sie spielt ja daneben dreißig andere Dichter!

Aber schwieriger ist die Beantwortung, ob Maniriertheit eintrete, wenn eine Künstlerin mehrere Jahrzehnte lang einen ausgeprägten Typus kultiviert, welcher dieselben Eigenschaften in derselben Form gibt und welcher in dieser Form virtuos ist. Maniriertheit ist ja zumeist eine gleichmäßige Anwendung virtuoser Form, auch da, wo sie nicht am Platze ist, und es wäre also zu untersuchen, ob Frau Rettich die Halmsche Rhetorik auch auf Rollen übertragen habe, welche von ganz anderem Charakter waren. Das möcht' ich nicht behaupten. Aber eine zweite Verlockung trat ihr nahe: Das Deklamieren Saphirscher Gedichte. Diese sogenannten Gedichte waren ein geschmackloses Sammelsurium für witzige Pointen. Sie nötigten also förmlich die ohnehin zu geistiger Pointierung geneigte Künstlerin, diese Vortragsweise auszubilden. Und doch war ihr keine gefährlicher. Geist hatte sie ohnehin genug, ihre Ausbildung war nötig nach dem Einfachen, nach dem Ausgeglichenen. Geist, Herz, Schönheit untereinander soweit auszugleichen, daß ein wohltuendes Maß hervortritt, ist Aufgabe der Kunst. Künstlerischer Geschmack ist das Resultat, wenn die Aufgabe gelingt; — und man kann nicht leugnen, daß ein Vorherrschen des Rednerischen und Pointierten den Geschmack der Frau Rettich beeinträchtigt hat.

* * *

Sie litt an einem unvermittelten Idealismus. Das Talent, welches ihn mit der nüchternen Wahrheit vermitteln sollte, war nicht stark genug, und so machte er den Eindruck der Uebertreibung. Hier, ja fast durchgängig, kam ein Riß zum Vorschein, ein Mangel im organischen Leben ihrer Rollen. Denn auch im Heiteren beschädigte sie die Wahrheit durch ein Zuviel, welches aus dem zersetzenden Verstande stammte, nicht aus dem Kern der Rolle. Das Behaglich-Naive fiel bis zum Künstlich-Naiven einer Gurli, wie am andern Pole das Erhabene zum ausgedacht Pathetischen hinübersprang. Sie unterstrich in unreinem Geschmack die Worte wie Saphir. Man sagt deshalb oft: das Saphirdeklamieren habe sie beschädigt. Mag sein, daß dieses geschmacklose Deklamieren in den 30 und 40 Jahren ihrem Vortrage — den sie mit außerordentlicher Kunst

beherrschte — geschadet hat. Mag sein, daß die Halmsche Form in Griseldis, Parthenia rc. diese ihrem Verstande naheliegende Neigung verstärkt hat. Denn der Halmsche Vortrag ist verführerisch schön rhetorisch und entfernt sich systematisch vom Ausdruck unmittelbarer Empfindung. Mag sein! Der Grund des Fehlers, durch welchen sie ihre besten Szenen entstellte, manchmal vernichtete, lag in ihr selbst; es war Mangel an Schönheit in der Körperbewegung und ein Mißton im Schönheitsgefühle. Letzterer entstand daraus, daß ihr Geist viel stärker war als ihr Talent.

Diese geistige Ueberkraft trug ihr auch vorteilhafte Zinsen: das große, weniger fein unterscheidende Publikum applaudierte diese Kraft, und norddeutsche Städte — Hamburg an der Spitze — fanden in dieser geistigen Ueberkraft den Hauptgrund zum Beifalle. Publica, in denen die künstlerische Empfindung vorwaltet, wurden störend davon berührt. Für sie war und ist es ein Mißton, wenn das Kunstprodukt nicht als ein Ensemble auftritt von Geist, Phantasie und Empfindung, als ein Ensemble des Talents. Und dieses Ensemble stand ihr selten zu Gebote. Am Ersten in Rollen, die nur eine verständige, geistvolle Charakteristik brauchen, wie die Regentin in „Egmont". Diese spielte sie denn auch manchmal vollendet. Aber auch in dieser unterbrach sie manchmal die treffliche Darstellung durch ein Ueberschreiten der Linie.

56) Charlotte Birch-Pfeiffer.

Diese fruchtbare Bühnenschriftstellerin ist plötzlich gestorben. Ganz unerwartet. Sie war seit langen Jahren immer unwohl, oft auch wirklich krank, und zwar, so viel ich weiß, von der Gicht gepeinigt, welche bald diesen, bald jenen Teil ihres Körpers bedrängte, namentlich die Augen und die Atmungsorgane. Aber an einen nahen tödlichen Ausgang dachte niemand. Vor einigen Wochen war ich neben ihr in Karlsbad und sprach sie öfters, einigemale stundenlang. Sie begann stets mit Klagen über ihr peinliches Befinden; aber weil sie das seit Jahren tat, so hatte man sich daran gewöhnt, dabei an Hypochondrie und Uebertreibung zu denken, wie das zu geschehen pflegt. Denn dem Gesunden ist die immer wiederkeh-

rende Klage des Kranken lästig, und er schilt am liebsten den Klagenden. Bestätigt dann auf einmal der Tod die Richtigkeit der Klage, nun, dann entschuldigt man sich mit den Worten: „Wer hätte das gedacht!"

So stehen jetzt viele Bekannte der Frau Charlotte vor der Todesnachricht derselben.

Sie hatte ein neues Stück: „Wer ist sie?" bei sich in Karlsbad, ließ es mich lesen und debattierte mit mir über dasselbe, wie sie es nur je in früheren gesünderen Tagen getan. Alle ihre körperlichen Beschwerden gerieten in den Hintergrund, sobald sie in die Besprechung eines neuen Stückes eintrat. Und das tat sie immer sogleich, denn die Produktion von Theaterstücken war ihr Lebenselement.

Von Karlsbad ist sie nach Nauheim in Hessen zur Nachkur gegangen, und von dort ist sie endlich nach Berlin, wie es scheint, eilig zurückgekehrt, weil die Nachrichten über ihren ebenfalls seit Jahren schwerkranken Gatten, den Dr. Birch, eine eilige Rückkehr veranlaßt haben. Sie war von großer Hingebung für ihre näheren Angehörigen. Reise und Aufregung haben wahrscheinlich ihr ohnehin hochgespanntes Nervenleben überspannt, und es ist plötzlich geborsten — ein Nervenschlag hat sie vom Leben geschieden.

Sie stammte aus Süddeutschland, war in Stuttgart geboren und ist in München aufgewachsen. Ihr Vater war Beamter, zuletzt Hofkriegsrat. Sie ging, wie man zu sagen pflegt, mit der Jahreszahl, wie Frau Haizinger, mit welcher sie als Altersgenossin und halbschwäbische Landsmännin immer treue Freundschaft hielt. Diese Freundschaft betätigte sie alle Jahre durch eine Rolle im neuesten Stücke, welche der „Mali von Karlsruhe" bestimmt war. „1800 sind wir beide geboren", pflegte sie zu sagen, „wir halten auch als komische Alte zusammen bis ans Ende — wohl nicht des Jahrhunderts, aber bis ans Ende unserer Tage. Mir nicht, aber der Mali trau ich zu, daß sie noch das Ende des Jahrhunderts erlebt".

Charlotte Pfeiffer hat sich frühzeitig entwickelt wie Amalie Haizinger. Als ganz junges Mädchen hat sie schon erwachsen ausgesehen und ist als Liebhaberin auf der Münchener Hofbühne erschienen.

Sie war hoch und stark gebaut. Man schildert sie als schön und üppig in den Körperformen; nur ihr Antlitz war nicht so

wohlgestaltet. Es war zusammengedrängt, und das Auge war wenig hervortretend. Ihre Stimme war tief und stark und hatte eine etwas männliche Färbung.

Deshalb war ihre zweite Epoche in der Schauspielerlaufbahn die günstigere, die Epoche, in welcher sie Heldinnen und Heldenmütter spielte.

Während dieser Epoche machte sie sich in ganz Deutschland bekannt, sie gastierte jahrelang und überall.

Sophie Schröder war wohl ihr wichtigstes Vorbild. Ihre Leistungen haben sich durch große Energie ausgezeichnet, durch eine Energie, welche das Maß der Bühnenleistung mitunter überschritt. Daran, meine ich, ist der schriftstellerische Beruf schuld gewesen, welcher frühzeitig in ihr drängte. Dieser verleitet den Vorleser wie den Schauspieler zu stärkeren Akzenten, als die selbständige Kunst des Vortrages und der Aeußerung auf der Bühne vertragen. Der Geist überholt die Form. Die darstellende Kunst darf nicht vom Geiste verlassen sein, aber der Geist darf sich nicht vordrängen, er muß der Rolle einverleibt bleiben. Maß und Grazie ist in der darstellenden Kunst mindestens ebenso wichtig als Geist, und wenn der letztere selbständig heraustritt, so vernichtet er das Gleichgewicht, welches zwischen ihm und der maßgebenden Grazie herrschen soll.

Ich habe nur noch eine dunkle Erinnerung von ihren früheren Rollen, als sie gastierend auftrat. Aber ich habe sie in ihrer letzten Epoche, wo sie in Berlin alte Rollen spielte — sie war Anfang der vierziger Jahre unter Herrn v. Küstner in ein lebenslängliches Engagement zu Berlin getreten —, oft gesehen und habe auch in diesen Rollen gefunden, daß sie den Nerven der Motivierung sich viel mehr hingab, als der anmutigen Ausführung ihrer Aufgabe. Ich fand immer, daß die Schriftstellerin im Vordergrunde stand, nicht die Schauspielerin. Dazu spielte sie vorzugsweise humoristische Rollen, und der Humor lag ihr nicht eben nahe.

Sie hat denn auch schon mit kaum dreißig Jahren angefangen, für die Bühne zu schreiben, also vor beinahe vierzig Jahren. Das „Pfefferrösel" und den „Samtschuh" habe ich schon bald nach 1830 gesehen. Seit der Zeit hat sie mit unerbittlichem Fleiße Romanstoffe für die Bühne bearbeitet und

dazwischen auch eine Anzahl eigener Kompositionen für das Theater verfaßt. Letztere waren selten ganz von ihr erfunden; nur trat die Veranlassung mehr zurück vor der eigentümlichen Ausführung, und sie bezeugen, daß sie ganz wohl befähigt war, aus eigenen Mitteln ein Stück zu schreiben. Dahin rechne ich die „Günstlinge" — es sind Günstlinge der zweiten Katharina von Rußland —, in welchen Frau Crelinger-Stich als Katharina sehr günstig wirkte, die „Marquise von Villette", in welcher ihr ein Kapitel aus meiner „Gräfin Chateaubriant" den Anlaß gegeben hatte zu einem romantischen vierten Akte. Er paßt mit seiner Romantik gar nicht in den sonstigen Charakter und Gang des Stückes, aber sie hatte das Bedürfnis einer starken Handlung empfunden, mitten in der Entwicklung von Hof-Intrigen, welche fünf Akte hindurch langweilen könnten. „Da habe ich mich Ihres Kapitels erinnert", sagte sie, „und da ich mit der ganzen Chateaubriant nicht zurande kam" — „Das glaube ich Ihnen", unterbrach ich sie, „denn ich selbst habe sie als ein Drama angefangen und sie erst in einen Roman verwandelt, als ich innewurde, daß sich der Stoff nicht einengen ließ in ein Drama." — „Nun, sehen Sie!" fuhr sie fort, „die dramatische Natur einzelner Kapitel hatte sich mir eingeprägt und brachte mir für den einen Akt der Villette Konturen, die ich für meinen Zweck umgestalten konnte."

Sie las eben alles auf ihren Zweck hin, und hatte noch obenein eine Schwester bei sich, welche für sie las. Das war eine alte, immer frierende Dame, welche ständig las und welche allmählich darauf geschult war, ihrer „Lotte" den Gang einer Erzählung so vorzutragen, daß der dramatische Charakter in die Augen sprang. Wenn Charlotte nun das Thema solch einer Erzählung der näheren Betrachtung wert fand, dann erst las sie selbst das Buch. So kam sie durch ihre Vorarbeiterin zur Kenntnis aller ersinnlichen Romane.

Hätte sie sich nur öfter mit der bloßen Veranlassung durch einen Roman begnügt. Sie war sehr talentvoll, aus jeder bloßen Begebenheit, die ihr nahe trat, ein Stück aufzubauen. Aber sie war noch mehr getrieben von der Passion steten Hervorbringens und gab sich mit ihrem leidenschaftlichen Naturell dann oft zu eilig einer Ausführung hin, welche nicht ausgetragen war und die Eierschale auf dem jungen Huhne mit auf die Welt brachte. Freilich war diese Leidenschaftlichkeit ihr

unerläßlich für ihre Arbeiten; ohne Leidenschaftlichkeit gibt es keinen wirksamen Dramatiker.

Die Frage, ob und wie ein Roman in ein Drama verwandelt werden könne, ist eine sehr delikate, und das Kind wird da gar oft mit dem Bade ausgeschüttet. „Hat es denn nicht Shakespeare durchschnittlich getan“ — rief Charlotte Birch-Pfeiffer bei solcher Diskussion immer aus — „und sind es nicht seine besten Stücke, welche aus Novellen hervorgegangen sind? Und wenn es nicht Novellen waren, so waren es alte Stücke, die er bearbeitete. Die Stoffe waren ja alle schon dagewesen, die er im Globus aufführen ließ.“

Novellen, alte Stücke sind etwas ganz anderes als Romane. Diese Novellen sind ganz einfach erzählte Begebenheiten; ihre Erzählungsform ist die anspruchloseste, und sie steht deshalb der Uebertragung in dramatische Form nicht im Wege. Außerdem ist eben ein großer Unterschied, ob ein starker Geist ein Material verwendet, oder ein gewöhnlicher. Ein starker Geist, wie Shakespeares, macht jedes Material dergestalt zu seinem Eigentume, daß sein Stempel die Hauptsache, das Material die Nebensache wird. Die zahlreichen Bearbeitungen der Frau Charlotte zeigen das Gegenteil; bei ihnen bleibt das entlehnte Material die Hauptsache, der Stempel neuer Schöpfung die Nebensache.

Ihr Geist war nicht bedeutend genug, ein Stück von reichem Inhalte haltbar zu machen, und wenn er vorlaut auftrat in der Bearbeitung, so gelang ihr diese Bearbeitung nicht. Die Bearbeitung gelang immer nur, wenn sie einen glücklichen Stoff getroffen hatte, glücklich darin, daß er in seiner Fabel einfach war und hinreichend interessierte.

Zum Gelingen auf der Bühne braucht freilich jeder Poet in erster Linie einen glücklichen Stoff; an einen unglücklichen Stoff verschwendet auch das große Talent seine Kräfte. Aber von solcher Verschwendung bleibt doch oft eine reichhaltige Arbeit zurück; vom Geiste der Frau Charlotte, wenn er an ein undankbares Thema geraten, blieb nichts zurück als ein völliges Fiasko.

Ihr Talent dagegen war stark, war sogar produktiv. Sie dramatisierte mit Beruf. Hätte sie Geist und Geschmack besessen in dem Maße, wie sie Talent besaß, sie wäre ein wichtiger dramatischer Autor geworden. Ohne solchen Geist und Geschmack

freilich werden die Theaterarbeiten ihres Talentes vorübergehen, wie die Jahreszeit vorübergeht. Dauernd erhält sich nur, was einen eigenen Stempel des Geistes trägt.

Ihr Talent zeigt sich am deutlichsten in Dramatisierung großer Romane. Den dramatischen Faden da herauszufinden, war sie von ungemeiner Fähigkeit.

Ich halte es für einen ästhetischen Fehlgang, große Romane in Theaterstücke zu verwandeln. Die Form eines solchen Romans bringt eine Mannigfaltigkeit und Reichhaltigkeit mit sich, eine Ausführung im Detail und auch der Charaktere, wie sie dem Drama nicht zustehen. Selbst die eigentliche Handlung hat im Romane einen Charakter, der tief unterschieden ist vom Charakter der Handlung im Drama. Der Mensch führt die Handlung im Drama; im Roman tut er dies keineswegs allein. Der Roman ist die literarische Form einer Zeit, welche sich ausbreiten und alles Ersinnliche in Rede und Tätigkeit bringen will. Die Romanform sucht die Ausdehnung, das Drama braucht die Zusammendrängung.

Diese Gründe sind es, welche auch die glücklichen Theaterstücke der Frau Charlotte, wenn sie dieselben nach einem Romane komponiert hatte, mit einer unvertilgbaren Schwäche behaften. Man sieht den Stücken die Dauerlosigkeit an, weil ihnen die richtigen Sehnen des Dramas fehlen. Sie unterhalten für einmaliges Zuschauen durch eine spannende Fabel, aber man ist fertig mit ihnen, wenn man sie einmal gesehen, weil die Spannkraft der Menschen darin fehlt, der wahre Lebenshauch der Charaktere. Selbst „Jane Eyre" und die „Grille", wo ein Charakter den Mittelpunkt bildet, verraten durch etwas Puppenhaftes in den Charakteren etwas Uebertragenes, Kopiertes. Man empfindet instinktmäßig, daß diese Charaktere nicht in der Seele des dramatischen Autors erwachsen, sondern daß sie entlehnt und verpflanzt sind. Das Ganze bleibt Komödie.

Ich habe mit diesen Stücken, auch mit denen, welche Zugstücke geworden, dieselbe Erfahrung immer wieder gemacht. Wenn ich die Manuskripte von zahlreichen Trivialitäten gesäubert hatte — daran laborieren alle Arbeiten von Autoren, deren Talent viel größer ist, als deren Geist und Geschmack — wenn ich ferner zusammengeschoben, mitunter ganze Akte gestrichen hatte, wie in der „Waise von Lowood", wenn ich dann bei den Proben die dramatische Folge und Reizeskraft mit

voller Teilnahme in Szene gesetzt, wenn ich endlich die erste Aufführung mit lebhafter Spannung, oft mit Zustimmung angesehen hatte — dann war solch ein Stück ganz und gar für mich erledigt. Es später nochmals anzusehen, war für mich die Langweile selbst. Warum? Es ist eine äußerliche Formsache des Theaters, welche da vom Autor bis zur Richtigkeit erfüllt ist, weiter nichts. Das bloß formell Richtige hat keinen tieferen, keinen längeren Reiz. Stücke wie „Faust" und „Hamlet" dagegen kann ich jedes Jahr mehr als einmal sehen und genießen.

Glücklicherweise denkt das große Theater-Publikum nicht so, sonst könnten die Theater nicht siebenmal in der Woche Schauspiel geben. Talente, wie Frau Birch-Pfeiffer, welche zahlreiche Stoffe in wohl anmutende theatralische Form bringen, sind den Theatern unerläßlich. Die Theater brauchen alltägliche Nahrungsmittel, und jede Zeit hat ihre Bühnenschriftsteller solcher Art gehabt. Gewöhnlich sind es Schauspieler, und ihre Hauptmacht besteht darin, daß sie Rollen zu schreiben verstehen. Das ist nichts so Aeußerliches, wie mancher Aesthetiker denkt; es ist eine unabweisliche Forderung der Bühne, und mancher gute Dramatiker verliert die Bühne dadurch, daß er die Interessen seines Stückes zu unscheinbar verteilt. Interesse an Menschen ist der Kern des Dramas. Wer seine Menschen ausarbeitet als Dramatiker, der arbeitet im Kerne seiner Aufgabe. Der Schauspieler ist Vertreter des dramatischen Dichters; wie töricht, diesen Vertreter nicht kräftig auszurüsten!

Allerdings sind die Rollen von Schauspielerstücken oft, ja gewöhnlich breit und banal. Es wird ihnen alles aufgehängt, was schon anderswo seine Wirkung getan, und wenn dann die Fabel des zusammengetragenen Stückes nicht von besonderer Anziehung ist, so werden allenfalls die Rollen applaudiert, aber die Stücke fallen. Geht es aber halbwegs mit der Fabel, so helfen die guten Rollen über die andere Hälfte des Weges hinweg. Dies der Grund, daß schwache Stücke von Schauspielern leichteres Spiel haben auf der Bühne.

Daß die Kritik gegen diese zusammengetragenen Stücke reagiert, ist ganz in der Ordnung; sie stammen nicht aus der richtigen Quelle. Daß die Tageskritik darin übertreibt und das nachgesprochene Urteil nicht begründet, wohl aber mit un-

gebührlicher Schmähung versetzt, ist leider auch wahr. Dadurch ist dem ganzen Tone deutscher Theaterkritik eine Beimischung widerfahren, welche gewiß unserer dramatischen Produktion zum Nachteile gereicht. Der deutsche Dramatiker, dessen Stück nicht gefällt, hat ein Verbrechen begangen und wird nicht nur hingerichtet, er wird auch gestäupt und beleidigt.

Es wäre von Segen, wenn über dem Grabe dieser um ihre zahlreichen Stücke — es mögen wohl achtzig sein — vielgeschmähten Frau eine Mahnung Beachtung fände: „milderem, billigerem Tone nachzutrachten in der Tageskritik beim Urteil über neue dramatische Produktionen". Es ist doch wirklich zweifelhaft, ob man ein Verbrechen begangen hat, wenn man ein mißlungenes Stück hat aufführen lassen. Und wie oft ist es nur für solche Tageskritik mißlungen und gefällt anderen Leuten. Das Schlechte vergeht auch vor dem einfachen Tadel. Wie höflich behandeln die Franzosen ihre Fiaskos, wie artig sagen sie dem unglücklichen Autor, wodurch das Unglück entstanden sei und was daneben Lobenswertes übrig bleibe. Ich glaube nicht, daß die dramatische Produktion in Frankreich nur deshalb immer reichhaltig gedeiht, aber förderlich für unsere dramatische Hervorbringung ist der bei uns herrschende Ton in der Tageskritik gewiß nicht.

Leider muß man eingestehen, daß in unserer Literatur stets eine Gereiztheit vorherrschend gewesen ist gegenüber den wirksamen dramatischen Autoren. Ist es der Neid, welchen ich für unseren Nationalfehler halte? Dieser schlimme Fehler, welcher auch unsere Politik immer zerfressen hat? Er hat gewiß seinen vollgerüttelten Teil davon. Wie wurde Schiller behandelt, als seine Stücke neue waren! Auf das grimmigste und verwerfendste, namentlich in Berlin. Wie wühlten die Schlegel, deren „Alarkos" und „Jon" auf der Szene nicht bestehen konnten, gegen ihn, Goethe auf den Schild hebend, um Schiller recht weit unten zu zeigen. Erst als das Todesjahr Schillers da war und sein „Wilhelm Tell" erschien, hatte August Wilhelm Schlegel lobende Worte für dies Drama, welches just nicht das wirksamste war auf der Szene. — Wie schmähten dieselben Schlegel und die Romantiker die Ifflandschen Stücke bis zur Verhöhnung. Kein Wort davon, daß sein Weg, das bürgerliche Drama, das Familienstück auf der deutschen Bühne einzuführen, ein ganz richtiger Weg sei und nur erhöht zu werden brauche. O

nein! Während das Publikum überall zuströmte zu diesen Stücken und zu erkennen gab, daß eine wichtige nationale Ader da pulsiere und daß dem Schauspiele dadurch eine nationale Richtung gewonnen sei, blieb es guter Ton in der Tageskritik, dieses Moment über die Achsel anzusehen und nur die Schwächen der Ifflandschen Produktion zu verspotten. Ebenso erging es Kotzebue. Allerdings mit mehr Recht und besseren Gründen, aber doch auch mit Verschweigung seines starken Lustspiel-Talentes. Die Theater lebten drei Jahrzehnte von diesen Dramatikern Iffland und Kotzebue, und die Kritik gab sich nirgends die Mühe, das Gute und Schlechte in ihren Produktionen zu sondern, das Schlechte zu verurteilen und das Gute in seinen Grundlinien der Nacheiferung anzuempfehlen. Man verurteilte bloß. — Wehe in Deutschland dem Autor, welcher längere Zeit das Theater anfüllt mit seinen Stücken, er wird der Zielpunkt aller Geschosse.

Damit pflegte sich Frau Charlotte zu trösten. Soweit ging nun freilich ihre Berechtigung nicht. Es war nicht zu verkennen, daß ihre Arbeit fabrikmäßig wurde, und daß sie für das bloße Zuschneiden fremder Stoffe Original-Ansprüche erhob, die man nicht billigen konnte. Das trat am deutlichsten zutage, als sie den Stoff eines heimischen Roman-Autors nahm, als sie Auerbachs „Frau Professorin" unter dem Titel „Dorf und Stadt" auf die Bühne brachte. Recht glücklich, aber recht dreist hatte sie da für eine andere Form alles Erreichbare vom Roman-Autor genommen und behauptete ihr Recht dazu, als Auerbach vor Gericht ging mit seiner Klage. Die Gesetzgebung war noch zurück in der Frage vom geistigen Eigentume und wies den Eigentümer des ganzen Inhaltes von „Dorf und Stadt" mit seiner Klage ab.

Das hat ihr sehr geschadet. Die Ansicht über literarisches Eigentum war bereits eine andere unter uns als in der Gesetzgebung, und der reiche Erwerb, welchen sie mit dem Produkte des dabeistehenden eigentlichen Autors machte, erweckte ihr ein Heer von Widersachern. Es war zu einleuchtend in diesem Falle, daß bloße Szenierung nicht in dem Maße berechtigt sein könnte.

„Dorf und Stadt", „Die Waise von Lowood" und „Die Grille" sind der Niederschlag von jenen achtzig Stücken. Sie allein kann man jetzt noch Repertoire-Stücke nennen. Nach

einiger Zeit wird wohl nur „Dorf und Stadt" übrig bleiben. Es hat Charaktere, die über das Puppen- und Komödienhafte hinausreichen und die das Theater Auerbach verdankt.

Richtig ist auf der anderen Seite, daß sie ohne Frau Charlotte für die Bühne nicht gewonnen worden wären. Andere seiner Erzählungen, die Auerbach hat bearbeiten helfen oder bearbeiten lassen, wie „Joseph im Schnee", sind tote Theaterkinder geblieben. Ein billiges Verhältnis zwischen dem Autor und dem Bearbeiter wird immer wünschenswert sein und wird immer schwer herzustellen bleiben.

---

57) Joseph Wagner.

So ist auch er dahin, der uns den warmen Drang der Jugend, die lebensvolle Kraft der Leidenschaft dargestellt hat im Burgtheater, und so warm, so lebensvoll, so leidenschaftlich dargestellt hat, daß wir uns gewöhnt hatten, die tragischen Liebhaber und Helden immer nur mit seinem Namen zu benennen, immer nur in seiner schönen Gestalt verkörpert zu sehen, immer nur mit seiner melodischen, aus den Tiefen der Brust aufsteigenden Stimme zu hören. Eine idealische Bühnenerscheinung dahin! Sie erhielt den Glauben wach an die mögliche Existenz jener dichterischen Gestalten, welche mit dem Alltagsleben nichts zu tun haben, welche das Haupt über den Wolken tragen, welche von Nektar und Ambrosia leben. Wie selten sind solche Schauspieler! Denn die pathetisch deklamierenden, an denen nie Mangel ist, gehören nicht zu der idealen Gattung Wagners. Wagners Pathos war nichts äußerlich Erlerntes, es war der Ausdruck und Ausbruch eines warmen Herzens, war der Ausdruck und Ausbruch einer überschwenglichen Begeisterung, welche in seinem Innern glühte. Sie brach hervor wie ein Flammenstrom, wenn der Dichter die Veranlassung bot, und riß die Zuhörer in einen Flammenkreis, der alle Bedenken irdischer Hindernisse verzehrte und uns in höhere Regionen emporriß.

Das war die Signatur Joseph Wagners: das Ideale glaubhaft zu machen. Heutigen Tages, der die Zweckmäßigkeit zum Stichworte hat, eine gar seltene Signatur. Die Gestalten Schillers werden immer seltener auf der Bühne; Joseph Wagner war eine. Vielleicht weil er ein Wiener war und

als solcher von Kindheit auf den Schwung Schillers gläubig in sich aufgenommen. Denn in Wien hat sich stärker als irgendwo der Kultus Schillers ausgebildet, weil das frühere österreichische Staatsprinzip alles streng darniederhielt, was in freier Geistesbewegung aufstreben wollte, und weil der Mensch um so ungestümer, um so rückhaltloser ins Ideale springt, je härter und trockener die reale Wirklichkeit ihn einengt.

Joseph Wagner ist in Lerchenfeld draußen aufgewachsen, und es ist erstaunlich, wie er sich so ganz und gar und so früh dieses Vollblut-Akzentes entledigen konnte. Er sprach schon ein schönes Deutsch, als er vor fünfundzwanzig Jahren, also etwa siebenundzwanzig Jahre alt, nach Leipzig kam. Da sah ich ihn zum erstenmale. Er kam von Pest; Marr hatte ihn dort entdeckt. Als „Ingomar" im „Sohn der Wildnis" trat er auf und befremdete eigentlich. Sein wildes Ungestüm war auch angetan, die kleine Schar stiller Zuhörer zu befremden. Er atmete noch ganz ungeschickt und unter störendem Geräusche, erst viel später errang er die Fähigkeit, den Atem unscheinbar und voll aus der ganzen Tiefe der Brust zu holen. Aber er fand doch bald Sympathie. Die meinige hatte er sogleich; sein ehrliches, warmes Talent hatte mich auf der Stelle gefangen, und ich bin ihm ergeben geblieben trotz der Lücken, die an ihm ja nicht zu verkennen waren, und die er absolut nicht ausfüllen konnte, ich bin ihm ergeben geblieben bis zu seinem Uebergange ins ältere Fach.

Alle Mittelstufen waren ihm schwer erreichbar, der Sprung zum Aeußersten lag ihm viel näher. Deshalb war er im modernen Stücke, welches ja meist auf Mittelstufen sich bewegt, kaum zu verwenden. Schon weil er ein schweigsamer Mensch war, stand ihm der Dialog des leichteren Stückes fern; das war ihm Geschwätz. Dennoch mußte er in Leipzig auch solche Rollen spielen, und man nahm sie hin, weil man eben sehr bald Wohlwollen für ihn hegte; aber manchem modernen Stücke wurde er gefährlich. Dagegen imponierte er schon in Leipzig durch seinen Hamlet. Wie er zu dieser in zahlreichen Nuancen ausgearbeiteten Rolle gekommen, war immer ein Rätsel. Der tief tragische Ton, welcher die Rolle durchbebte und sie zu einer tief ansprechenden Hamletrolle machte, zu einer Hamletrolle, dergleichen ich nie gesehen, das verwunderte uns nicht. Aber dieser Wechsel in den Stimmungen, gerade das, was ihm sonst

fehlte, wie war ihm dieser zugekommen? In diesen Blättern ist Marr das Verdienst zugeschrieben worden. Schwerlich mit Recht, gewiß nicht mit vollem Rechte. Eine geheimnisvolle Freundin lebte damals neben ihm in Leipzig, und dieser sagte man nach, daß sie von interessanter dramatischer Fähigkeit und daß sie ihm behilflich gewesen sei, die Hamletrolle so interessant auszuarbeiten. Er hat sie später in Wien, als ich sein Direktor war, wohl dreißigmal gespielt, und jedesmal haben wir die Rolle besprochen und in Einzelheiten neu redigiert; ich weiß daher genau, ob sie eine bloß „eingepaukte" oder ob sie eine verständnisvoll einstudierte Rolle war. Sie war das letztere, war gesund aus seinem Verständnisse erwachsen. Ueberhaupt sind diejenigen im Irrtume, welche ihn ob seiner wenig ausgiebigen Unterhaltung für einen bloßen Naturalisten hielten. Er war kein dialektischer Geist, aber er hatte den gesunden Geist des Talentes. Sein Talent ergriff immer sogleich den geistigen Mittelpunkt der Aufgabe und wußte auch ganz gut darüber Rechenschaft zu geben. Ja, selbst beredsam konnte er sein, wenn er an den rechten Mann kam. Der rechte Mann war ihm der, welcher die künstlerischen Fragen nicht bloß theoretisch angriff, sondern welcher den Kern der Frage in die Hand nahm, welcher vom Mittelpunkte ausging. Dann folgte Wagner auch an alle Seiten der Peripherie. Er war eben nur Künstler, und was dem Herzen seines künstlerischen Triebes nahe trat, fand Anklang bei ihm. Alles andere ließ ihn gleichgültig, ja, er erschien wie ein stummer Block, wenn Menschen und Reden auf ihn eindrangen, welche den Nerv seines künstlerischen Triebes nicht berührten. Er gemahnte sehr an ein englisches Vollblutroß: wenn diesem die angemessene Aufgabe gestellt wird, so geht es mit allen Leibeskräften an die Lösung derselben und leistet Außerordentliches. Aber angemessen muß die Aufgabe sein. Unterbrechende Wendungen darf sie nicht enthalten, die widersprechen seinem Wesen. Wagners Wesen war durchaus nicht auf rasche Wendungen seines Geistes angelegt, und deshalb war sein Hamlet von so schönem Reize. Ich erzwang einmal, daß Dawison in dieser Rolle mit ihm alternierte. Welch ein Unterschied. Da war der Hamlet ein Franzose, und die schmerzlichsten Aeußerungen wurden witzig; der ganze tragische Aether fehlte, und es war ersichtlich nur eine Gefälligkeit des Darstellers, daß er den König nicht schon im zweiten Akte erstach. Sein

Publikum fand das auch; aber ich litt dabei, und Wagner litt erschrecklich. Er gestand mir, daß es ihm die größte Pein verursachte, all diese Hamlet-Aeußerungen so verzerrt zu sehen. Es war dies nicht das natürliche Unbehagen, seine Rolle von einem anderen gespielt zu sehen, nein, in Sachen des Neides gehörte Wagner zu den Besseren seines Standes, und er konnte sogar ohne Rückhalt loben. Es war das verletzte poetische Gewissen, es war das empörte Gefühl eines Jünglings, der seine Julia schüchtern liebt, der selig ist, den Saum ihres Gewandes zu berühren, und der nun zusehen muß, wie ein dreister Bursche Julia anfaßt und gröblich liebkost.

Der verstorbene Herr von Küstner, damals General-Intendant der Berliner Hoftheater, ein geborener Leipziger, der öfters wochenlang nach Leipzig kam, sah Joseph Wagner in zahlreichen Rollen und ging mit dem Gedanken um, ihn für das Berliner Schauspiel zu engagieren. Er hatte lange Uebung im Urteil über Talente und verstand es wohl, auf Zukunft hin zu engagieren. Dennoch war er in betreff Wagners nicht ganz sicher. Die Form des Mundes bei langsamem Sprechen, welche er karpfenartig nannte, der schwerfällig hervorkollernde Ton bei langsamer Rede und andere Unebenheiten beunruhigten ihn. Er debattierte lang und breit mit mir, ob diese Fehler, und ob das störrig und steif erscheinende Wesen Wagners da, wo er sich nicht leidenschaftlich äußern konnte, ob dies alles nicht in Berlin ins Mißfallen ausschlagen könnte. Endlich entschloß er sich doch, und Wagner kam nach Berlin.

Küstners Besorgnis erwies sich als ziemlich begründet; bei aller Wirkung in großen tragischen Rollen stieß Wagner in Berlin auf manches abträgliche Urteil. Wer sich nicht ganz seinem tragischen Drange hingeben mochte oder konnte, der wurde gestört durch jene Unebenheiten. Bei solchen Künstlernaturen, wie Wagner eine war, spielt das Urteil gewöhnlich um Leben oder Tod; es gibt da kein Mittelmaß, sondern es heißt: gefallen oder mißfallen. Ich vergesse nie die Aeußerung einer Dame, die mir im Jahre 1850 in Wien vom Berliner Schauspiele erzählte. Ich war kurz vorher Direktor im Burgtheater geworden, und mein fester Entschluß war es, Wagner dort als tragischen Liebhaber einzuführen. Die Dame kannte seinen Namen gar nicht, aus den Stücken aber, welche sie schilderte, ergab sich, daß sie ihn ge-

sehen, und sie sagte: „Dieser mir unbekannte Schauspieler hatte die Hauptrolle, und der war abscheulich.“

Ich erkannte nur zu deutlich, daß sie Wagner meinte, den ich eben engagieren wollte. Er hatte kürzlich Freytags „Graf Waldemar“ gespielt und gründliches Fiasko gemacht. Wie konnte man ihn solch einen modernen, blasierten Menschen spielen lassen; dem gerade alles das fehlte, was Wagner besaß, und der gerade alles das besitzen mußte, was Wagner fehlte! Wagner selbst war übrigens darüber in jener Zeit noch nicht auf dem Reinen; er schrieb das Fiasko der schlechten Inszenesetzung zu, was zum Teile richtig sein mochte, und war ziemlich ärgerlich, als ich ihm später die Rolle nicht gab, sondern dem damals erst aufstrebenden Sonnenthal. Er war nicht auf dem Reinen, daß ihm damit ein Dienst erwiesen würde.

Auch in Wien ging es nicht ganz leicht mit der Einführung Wagners. Selbst das Beste an ihm, die glühende, tragische Leidenschaft, bestürzte manchen. Auch meinen Chef, den Grafen Lanckoronski, der mir über den Don Cäsar Wagners in der „Braut von Messina“ verstimmt sagte: „Das ist zu viel, das ist zu arg!“ Man war zu lange Jahre gewohnt, die letzte tragische Höhe umgangen zu sehen; man fürchtete sich vor dem ganzen tragischen Eindrucke, man war verweichlicht. Das Gefällige stand in erster Linie, das Wahrhaftige und Mächtige schalt man leicht Uebertreibung. Ich selbst lernte dabei, und Wagner lernte mit: Das Wahrhaftige und Mächtige insoweit gefällig zu machen, daß es schön blieb auch in seiner gewaltigsten Macht.

Wir behielten dies Trachten nach Reinheit und Adel auch der heftigsten Ausbrüche bei jeder Probe streng im Auge, und so wurde Joseph Wagner von Jahr zu Jahr reiner und edler in der Form. Er war gegen Ausgang der fünfziger Jahre der erste tragische Heldenliebhaber der deutschen Bühne.

Große Schwierigkeit entstand für ihn, als die absterbende Jugend den Uebergang in ein älteres Fach gebot. Die Leidenschaft der Jugend mag eintönig sein, man vergibt es ihr; sie täuscht durch den Ungestüm der Liebenswürdigkeit über die Eintönigkeit. Aber was dem Jünglinge vergeben wird, das wird dem Manne nicht vergeben; vom Manne verlangt man Zeichen des Charakters, Zeichen in der Mehrzahl, denn erst die Verbindung mehrerer Züge des menschlichen Wesens bringt das zuwege, was wir Charakteristik nennen bei edleren Rollen. Wer

nur einen Zug stark aufträgt, der gelangt nur zur Charge und sinkt wohl bis zur Karikatur, jedenfalls neigt er zum komischen Bereiche.

Diese Charakteristik war nun für Wagner kaum erreichbar. Zu ihr sind die „Wendungen“ nötig, welche die ausgiebige Gangart des Vollblutrosses nicht zuläßt, zu ihr ist eine Beweglichkeit des Geistes nötig, welche ihm versagt war. Sie war ihm nicht versagt für die Auffassung: er folgte einem Darsteller beweglichen Geistes mit Leichtigkeit; sie war ihm aber versagt für die eigene Ausführung.

Noch fanden sich einige Uebergangsrollen von Bedeutung, bei denen der Mangel verdeckt werden konnte. Othello und Macbeth. Bei Othello besonders. Da braucht's keiner Wendungen, da genügen Steigerungen, und es sind die Steigerungen eines älteren Liebhabers, die von der Einfachheit und Offenheit zur Eifersucht, zur Wut aufschnellen. Da entstand noch eine der besten Rollen Wagners. Selbst Macbeth war ihm beinahe zugänglich. Den Aufschrei des Gewissens nach dem Morde im zweiten Akte beutete er aus zu ungewöhnlicher Wirkung, weil er die ihm innewohnende Fülle der Gemütskraft ganz dafür einsetzte und ausströmen ließ, und die weitere Ausführung des Charakters läßt einen geraden Weg zu. Die Lady, stärker für das Beginnen des Verbrechens, bricht zusammen bei der Fortsetzung. Macbeth dagegen, schwankend beim Beginnen, verhärtet sich mehr und mehr bei der Fortsetzung des Verbrechens und wird ehern. Da bedarf's keiner „Wendungen“.

Als wir aber an die Aufgaben kamen, welche Hauptprüfungen sind für den Heldenvater, den König Lear und Wallenstein, da kamen wir an die unübersteigbare Grenze. Am Wallenstein zweifelte ich von vornherein, den Lear hielt ich für möglich; die Empfindungslaute in ihm decken so mächtig die geistigen Uebergänge zu, daß eine große Wirkung entsteht, auch wenn man den Quell des Lear-Unglückes, den Herrschaftsübermut in den ersten Szenen, nicht einschneidend genug erhält, und auch wenn man im späteren Wahnsinne den Hintergrund der Seele nicht deutlich und nicht mannigfaltig genug gezeichnet findet.

Das waren und blieben die Lücken in Wagners Lear, wie sehr ich ihn beim Einstudieren der Rolle darauf aufmerksam machte. Er hatte eben kaum die nötigen Hilfsmittel. Für den

Herrschaftsübermut fehlte ihm der Ton der Frechheit, welcher jenseits des Liebhabertums liegt, und für den Hintergrund des Wahnsinnes fehlte ihm der Geist, welcher spiegelt. Es ist dies eine Handhabung des Geistes, welche ganz was anderes ist als bloßes geistiges Verständnis. Bloßes Verständnis genügt nicht in der Kunst, das Talent muß da sein, welches das Verständnis gestaltet.

Das Talent für die Spiegelung des Geistes im Wahnsinn besaß Wagner nicht; er war selbst ungeschickt für jede Art von Verstellung. Wo der ganze Strahl gebrochen werden sollte, da versagte seine Fähigkeit. Schon in der Edgar-Rolle, welche er früher im „Lear“ spielte, war er als verkleideter armer Toms sehr mittelmäßig; für die Rolle in der Rolle war er zu schwerfällig.

Trotz alledem hatte er einen großen Erfolg bei seiner ersten Darstellung des „König Lear“. Dieser Erfolg war gar merkwürdig.

Nach Anschütz, der vergöttert wurde in dieser Rolle, war große Zurückhaltung des Publikums zu erwarten, und doch ereignete sich etwas, was an Schröders Lear im Burgtheater erinnerte und was in Deutschland wohl nur bei einem Wiener Publikum möglich ist. Brockmann, welcher vor Schröder den Lear gespielt, war im Wahnsinn auf einen Stein gestiegen und hatte damit Effekt gemacht, Schröder war ebenfalls auf den Stein zugegangen, und man hatte erwartet, er werde ebenfalls hinaufsteigen. Er war aber zusammengebrochen bei der Anstrengung, und diese neue Nuance hatte einen Sturm von Beifall hervorgerufen. Ohne gerade an so etwas zu denken, hatte ich Wagner geraten, tief gebückt vom Alter in der ersten Szene aufzutreten und bei einer Anregung sich plötzlich in seiner ganzen Länge kerzengerade emporzurichten, den gebietenden Herrscher zeigend, welcher auch die Wucht des Alters einen Augenblick abschütteln kann. So geschah es denn. An Anschütz denkend, empfing man den neuen Lear schweigend, obwohl Wagner ein beliebter Schauspieler war; als er sich aber in seiner prächtigen Gestalt mit dem langen weißen Barte kerzengerade aufrichtete, da brach ein Sturm von Beifall los, wie einst bei Schröder, und er spielte die ganze Rolle nun auf dieser günstigen Woge des Beifalles bis zu Ende. Man vermißte noch mancherlei Bedeutsames der Anschützschen Rolle, aber man meinte doch

wieder einen Lear zu haben, der hineinwachsen werde in die Form des olympischen Herrn.

Darin irrte man sich. Die erste Darstellung war die beste; Wagner ging zurück bei den Wiederholungen. Es gelang wohl bei den Vorstudien und Proben, die Monotonie zu unterbrechen und manches charakteristische Zeichen anzubringen. Aber es ging dies nicht in das Innere Wagners über; das Innere hatte dafür keinen Haken; alle die Zeichen fielen allmählich wieder ab, als ob sie bloß angeklebt wären.

Wagner hatten in diesen älteren Rollen, welche der Charakterisierung bedurften, keine Zukunft. Wenn ich darüber im Zweifel gewesen wäre, der „Wallenstein" hätte mich ganz aufgeklärt. Mit welcher Hingebung studierte ihn Wagner, wie dankbar nahm er jeden Wink, jede Bemerkung auf, wie sprach er Partien, welche ich anders wollte, fünfmal her, zehnmal sogar, und wie kam er auch durch Fleiß und Zwang, welche er sich auferlegte, mitunter dem richtigen Vortrage ganz nahe — es war umsonst. Am Tage darauf stand er wieder vor derselben Lücke; solche Aufgabe lag eben nicht in seinem Naturell, nicht in seiner Fähigkeit. Wallenstein nun gar lag weit aus dem Kreise seines Talentes. Einzelne Partien der Rolle, rhetorische Partien, wie die Erzählung des Traumes vor der Lützener Schlacht, konnte er wohl zur Geltung bringen, aber der Punkt, von welchem sie ausgingen, der Punkt, an welchem sie sich dem Grundcharakter wieder anzuschließen hatten, war in Wagners Wesen nicht vorhanden. Das ist der nüchterne Kalkül, die Sehne des unerbittlichen Feldherrn, der unbarmherzige Egoismus. Sie sind das Rückgrat Wallensteins, welches Schillers großes Talent ihm gegeben, zu den wunderlichen Wolken einer träumerischen Sternenpoesie. Wagner konnte dieser Sternenpoesie wohl nahe kommen, aber das Rückgrat des Helden konnte er sich nie aneignen. Wagner konnte große Energie entwickeln, aber es mußte die Energie der Leidenschaft sein. Die Energie des Verstandes war ihm nicht gegeben, und sie ist die Energie des Friedländers.

Für mich ist es immer noch eine unbeantwortete Frage, ob es einen Schauspieler gegeben hat und gibt, welcher die Rolle des Wallenstein decken kann. Ich habe nie einen gesehen, ich weiß mir kaum einen zu konstruieren. Von einem einzigen er-

zählt die Theatergeschichte durchaus Löbliches, von dem aus Breslau stammenden Fleck, der zu Anfang unseres Jahrhunderts am Berliner Hoftheater den eben erschienenen Wallenstein gut gespielt habe. Was ich aus den Rezensionen herauslese, das macht es mir zweifelhaft, ob er jetzt solches Lob finden würde. Unsere Ansprüche für erste Fächer sind sehr gesteigert, und der immerwährende Refrain vom Verfall der deutschen Bühne ist hohl. Jedenfalls ist er immerwährend: er brummte durch die Rezensionen in jedem Jahrzehnt. Die Rezensionen über Fleck sagen für mich, daß er die rhetorischen Teile der Rolle mit hinreißender Macht gespielt habe. Von obigem „Rückgrat“, von der eigentlichen Charakteristik, die in dieser Rolle so schwer, ja kaum erreichbar, verlautet nichts. Kaum erreichbar, denn der Charakter des Schillerschen Wallenstein ist wirklich aus Bestandteilen zusammengesetzt, welche nur das Genie Schillers vereinigen konnte. Einen organischen Menschenzusammenhang solcher gegensätzlichen Eigenschaften auf der Bühne herzustellen in dieser Figur, dazu bedarf es auch eines genialen Schauspielers. Schiller hat ein paar Jahre seiner stillen Zeit in Jena daran gearbeitet, und er selbst war bei der Beendigung im Zweifel, ob er nicht ganz umsonst gearbeitet habe. Er selbst hatte den Eindruck, daß er eine Figur konstruiert hätte, deren Lebenswahrheit und Lebenskraft dem Zweifel anheimfiele. Das ist nicht geschehen, denn sein Genius weht durch die ganze große Komposition; aber wenn die künstlich komponierte Hauptfigur auf der Bühne verkörpert werden soll, da wird man doch immer an Schillers eigenen Zweifel erinnert. Darin hatte Schlegel Recht, daß er nach dem Erscheinen „Wilhelm Tells“ ausrief: „Jetzt hat Schiller den großen Fortschritt gemacht zur charakteristischen Wahrheit in seinem Drama!“ Wenn Schiller den Wallenstein erst geschrieben hätte, nachdem er zu der Form des „Wilhelm Tell“ gelangt war, der Friedländer wäre gewiß eine dem Schauspieler leichter erreichbare Gestalt geworden.

Für Joseph Wagner blieben also im alten Fache nur die einfachsten Gefühlsmänner übrig, und selbst für diese wurde es ihm schwer, den vom Alter gedämpften Ton zu treffen. Sein Puls war und blieb jugendlich, und er schien von den Göttern bestimmt, alsdann hinweggenommen zu werden vom Schauplatze seiner begeisterungsvollen Tätigkeit, sobald die Jugendkräfte des Körpers ihre Spannkraft versagten.

Das geschah schon vor drei Jahren. Das letzte Stück, welches ich im Burgtheater in Szene gesetzt, „Brutus und Collatinus“, zeigte seinen Untergang. Er brach zusammen als Brutus und starb eigentlich als getöteter Held auf dem Schlachtfeld! Die Nachbarn mußten ihn bei offener Szene aufheben, er allein war nicht imstande, sich vom Boden aufzurichten. Damals schon nahm ich im Geiste Abschied von diesem glühenden Ritter dramatischer Begeisterung, welcher in unserer Zeit der Nützlichkeit nicht leicht seinesgleichen finden wird. Es stellte sich deutlich dar, daß der Quell seiner inneren Kräfte versiegen ging. Rücksichtslos hatte er diese Kräfte immer in Anspruch genommen für die Bühne, das Wort Schonung stand nicht in seinem künstlerischen Wörterbuche, und auch in seiner sonstigen Lebensweise war er um seine Gesundheit unbekümmert gewesen; jetzt war der Quell erschöpft, welcher eben nur für Jugend angelegt war. Es folgten ein paar Jahre lang jene Kuren, welche die Beschaffenheit des Blutes ändern, welche wiederherstellen sollten, was die Natur aufgegeben hat. Er versuchte es auch im dritten Jahre wieder aufzutreten, aber er erschien wie sein Schatten; der Kern war dahin. Das wichtigste Organ, die Lunge, wurde nun direkt angegriffen von der Anstrengung, der Tod ergriff ihn jetzt rasch. Sollen wir sagen wie die Griechen: Die Götter haben ihn geliebt? Den Kuß poetischer Jugend hatten sie ihm auf die Stirne gedrückt in der Wiege, und als die Jugend vorüber war, nahmen sie ihn hinweg, um ihn zu bewahren vor den Hinfälligkeiten und Enttäuschungen des Alters, — sollen wir so sagen? Warum nicht! Denn also umrahmen wir Wagners Bild in unserem Gedächtnisse, das Bild idealer junger Leidenschaft, welche uns emporhebt über die kleinlichen, niederdrückenden Hindernisse der menschlichen Kreatur.

---

58) Ludwig Löwe.

Ludwig Löwe wird immer ein sehr merkwürdiger Name in der deutschen Theatergeschichte sein. Sechzig Jahre lang hat er gespielt und über zwanzig Jahre lang eine erste Stelle am Burgtheater eingenommen. Seine leidenschaftlichen Verehrer in Wien stammen alle aus diesen zweiundzwanzig Jahren, aus den Jahren zwischen 1826 bis 1848. Obwohl er auch da — 1826 — nicht mehr jung, sondern schon nahe an vierzig war.

Als eigentlich jungen Mann hat ihn kaum ein jetzt noch lebender Wiener gesehen. Den Theatern in Prag und in Cassel gehörten seine jungen Jahre. Sein Aeußeres, eine Mittelfigur von breiten Schultern, galt für neutral, seine Stimme und seine Bewegungen waren jugendlich, waren es lange, sehr lange, seine Bewegungen bis zuletzt. Man fragte nicht nach seinem Alter, und als die Zeit kam, in welcher danach gefragt wurde, da wurde aufs Konversationslexikon verwiesen. Dies Lexikon ist für manchen Schauspieler und für viele Schauspielerinnen eine Behörde, wie die Behörde für Miltärpflichtige, bei welcher die Zahl der Jahre eine wichtige Rolle spielt. In Voraussicht der Nachfrage wird das Lexikon beizeiten mit einem Geburtsjahre versehen, welches jünger macht. Löwes Alter war geradezu mythisch geworden, vielleicht für ihn selbst; im Durchschnitte galt er in seinem letzten Lebensjahre für einen mittleren Siebziger; erst jetzt, nach seinem Tode, ist zutage gekommen, daß er schon 1788 geboren, also im dreiundachtzigsten Jahre gestorben ist. Welch eine dauerhafte Konstitution! Noch vor einem Jahre ging er straff und kräftig einher und spielte noch fest.

Er hatte bis gegen 1848 noch alle Reize und Kräfte eines jungen Naturells. Und diese Kräfte und Reize eines jungen Naturells, getragen von einem positiven schauspielerischen Talente, haben immer das Geheimnis seiner Anziehungskraft gebildet.

Auf den Theatern in Deutschland, welche er gastierend besuchte, hatte er geringere Beachtung gefunden als in Wien. Auch da hat er in gewissen Rollen, welche starke Lebhaftigkeit erfordern, sehr gefallen, aber einen nachhaltigen, tieferen Eindruck hat er nicht hinterlassen. „Sein Zauber duftete nach Vergänglichkeit, es war ein Zauber des Augenblicks", sagte man dort von ihm. Und man setzte hinzu: „Die äußeren Formen des Kunstwerkes erschienen glänzend, der Gehalt hinter dem Glanze zweifelhaft oder doch wenigstens dem Glanze nicht völlig entsprechend."

Eigentlich hatte er auch in Wien seine wärmsten Verehrer unter denen, welche sich einem unmittelbaren frischen Talente unbedingt hingeben, und mit Recht hingeben. Die tieferen Forderungen, welche künstlerische Kritik an solch ein unmittelbares

Talent stellt, sind wohl auch im Rechte, aber sie sollen doch nicht den wohltuenden Eindruck einer unmittelbaren Talenteskraft leugnen oder abschwächen oder gar verleiden. Das Theater könnte sich Glück wünschen, wenn ihm öfter solche unmittelbare Talenteskräfte entstünden.

Jugendliche Leidenschaft war der Mittelpunkt seiner günstigen Wirkung. Damit wirkte er fortreißend, ja berauschend.

Rollen wie Jaromir, Mortimer, Rustan gehörten in diesen Mittelpunkt.

Aber absolut jugendlich, nur jugendlich mußte diese Leidenschaft sein, wenn sein Ausdruck ihr gerecht werden sollte. Daher die Enttäuschung für seine Verehrer, als er ältere leidenschaftliche Männer und Helden spielte und wirkungslos verblieb. Sein Othello, sein Macbeth fielen kraftlos zu Boden, wie viel er ihnen auch einhauchen mochte von seinem immer noch vorhandenen jugendlichen Feuer. Es war dies eben ein Feuer weichen Holzes, nicht das Feuer eines Eichen- oder Buchenstammes, wie es dem älteren Charakter entspricht. Man vermißte durchaus die starke innere Struktur, es fehlte jeder Hintergrund von solider Kraft.

Seine Struktur war leicht und rasch beweglich und dem entsprechend sein Talent. Dem entsprechend war auch seine Bildung. Er war gar nicht abgeneigt, sich um eine gewisse Bildung zu bemühen, sogar um eine literarische. Er las Bücher im letzten Dritteil seines Lebens, und er sprach gern davon, was er daraus entnommen und angewendet sehen wollte. Aber er konnte aus der Lektüre nur aufnehmen, was seinem Naturell entsprach. Was er darüber hinaus allenfalls auch zitierte, das hing eine kleine Weile äußerlich an ihm, das hatte er aber nicht verarbeiten können, das hatte er nicht verdaut. Wer kann über sich hinaus?! Etwas mehr hätte er darin wohl vermocht, wenn er gesammelt und gestrebt hätte in der Zeit, welche den Menschen empfänglich sein läßt für alles, auch für das, was seinem Wesen nicht gerade nahe liegt. Aber in dieser Zeit, die bis zu vierzig Jahren reichen mag, war er selbstgenügsam, bequem, eitel gewesen, den Beifall schlürfend wie eine Gebühr, an die Tage nicht denkend, für die Tage nicht sorgend, welche uns nicht gefallen. So kam er ohne Vorrat ins Alter, ohne Vorbereitung seiner Denkorgane für ernste Schritte.

Und wie spät kam er ins Alter! Anno 50, also mit zweiundsechzig Jahren, spielte er noch tragische Liebhaber; da erst trat Joseph Wagner ein und übernahm seine Rollen zu unauslöschlichem Verdrusse Löwes. Er fand und schilderte Wagner abscheulich, nicht nur in den Rollen, welche er schwächlicher spielte als Löwe, sondern auch in denen, welche er besser spielte; im Ottokar zum Beispiele, welchen Löwe in den ersten Akten des Ungestüms vortrefflich dargestellt, welchen er aber in den letzten Akten umgeworfen hatte, weil ihm die Eigenschaft zu gründlicher, ruhiger Vertiefung eines tragischen Charakters abging. Daß Grillparzer Wagner gelobt, fand er unglaublich, undankbar, nichtswürdig. Nun, es gibt wenig Menschen, welche ihre Nachfolger loben mögen; aber es war Löwe überhaupt kaum möglich, einen Schauspieler neben sich zu loben, sobald das Lob absolut werden und über das Zugeständnis von Anlagen und guten Einzelheiten hinausgehen sollte. Als Regisseur mit stets knarrenden Stiefeln, seinen sogenannten Regisseurstiefeln, hinter den Kulissen umherstapfend, war er ein Schrecken für die jungen Talente. Wehe ihnen, wenn sie von Applaus begleitet aus der Szene hinter die Kulissen kamen! „Wie in Meidling, schlechter als in Meidling!" rief er ihnen mit schriller Stimme entgegen. Er konnte sich für ein junges Talent nur so lange interessieren, als es im Stadium des Lehrlings stand.

Neid, Mißgunst und Eifersucht haben ihm sein Leben sehr verbittert. Am ärgsten natürlich von da an, als er aus dem jugendlichen Fache ausschied, welches so lange seine unbestrittene Domäne war.

Viele sagen: Da hätte er abtreten müssen, wie Fichtner abtrat, als er des Sinkens seiner Kraft inne zu werden meinte. Die Parallele ist indessen nicht ganz zutreffend. Fichtner hatte körperliche Gründe; sein Gehör wurde schwach, sein Gedächtnis wurde ihm untreu, durch Blutwallung verstört. Wegen Mangels an Gestaltungskraft in neuem, ihm bis dahin ungeläufigem Fache brauchte er nicht abzutreten. Er besaß für jedes Fach objektive Gestaltungskraft und war begnügt mit charakteristischer Wirkung, wenn diese auch in zweiter Linie des Stückes zu stehen kam. Ihn interessierte die künstlerische Aufgabe noch mehr als der Ruhm, welcher seiner Person daraus erwachsen könnte; er war viel freier von Egoismus als Löwe.

Dieser Egoismus, welcher Löwe unbarmherzig quälte und eigentlich immer unter all seinen Kollegen isolierte, stand doch fast allein im Wege, daß Löwe auch nach Hingabe des jugendlichen Faches eine bedeutende Stellung nicht mehr fand. Sein starkes schauspielerisches Talent hätte sie ihm vollkommen sichergestellt. Zunächst im weiten Bereiche des Lustspiels. Es ist kein Zufall gewesen, daß er in früher Jugend mit komischen Rollen seine Laufbahn begonnen, daß er in Prag nur als Ersatzmann bei einer von Unterbrechung bedrohten Vorstellung der „Kreuzfahrer" zur Rolle des Balduin und auf diesem Wege ins ernste Fach gekommen; nein, kein Zufall, er hatte ein volles Talent fürs Lustspiel. Dies Talent war vielleicht nicht geeignet, ein ganzes Stück mit komischer Kraft zu tragen, also Hauptrollen zu übernehmen, und darum achtete er es gering. Episodische Rollen, zweite Rollen überhaupt, nahm er mit Achselzucken hin, er hielt sie für unter seiner Würde, und er übertrieb sie wohl auch in der Darstellung, um sie hervorragend zu machen; aber an Talent fehlte es ihm durchaus nicht für mannigfaltige Aufgaben. Dazu kam, daß ihn ein unerschütterliches Selbstgefühl unterstützte bei der Ausführung. Dies ließ ihn nicht wanken, wenn sich's am Abend zeigte, daß seine Anlage der Rolle wohl zu grell wäre. Denn dahin neigte sein Geschmack. Er führte die Rolle kaltblütig durch, und das anfangs betroffene Publikum glaubte am Ende seiner schauspielerischen Konsequenz, welche dem festen Glauben an sich selbst entsprang.

Sein Humor hatte etwas Aetzendes, und Lustspielrollen, welche das vertrugen, spielte er meisterhaft.

So wäre ein Typus des altrömischen Theaters, der „miles gloriosus", ein weitreichendes Fach für ihn gewesen, wenn er sich all den weiten Verzweigungen dieses Faches hingegeben hätte. Dies Fach zeigt den soldatischen Prahler, den Poltron, den Aufschneider, den Holofernes zum Beispiele in Hebbels „Judith". Dieser Holofernes, völlig hohl und unwahr, ein abstrakt dialektisches Spiel mit Begriffen und Eigenschaften, eine Lotterie von Einfällen, ist der „miles gloriosus". Wie könnte jemand ein großer Feldherr werden, der gar keinen Kern in sich trägt, der nur die Willkür eines dialektischen Kopfes besitzt! Solche Willkür kann nicht schaffen, kann nicht siegen, kann nicht herrschen, sie stellt keinen Menschen dar, son-

dern nur die Dreistigkeit eines Menschen. Da ist kein Hintergrund einer starken Struktur für den Darsteller erforderlich. Wie sicher, zuversichtlich und mit wie urwüchsigem Behagen spielte Löwe diese Rolle, eine Lustspielrolle bei aller ernsthaft scheinenden Totschlägerei! Löwe löste diese Aufgabe mit klassischer Virtuosität.

Ebenso hatte er im höheren Drama eine reiche Auswahl von interessanten Rollen, welche das letzte Dritteil seiner Laufbahn verherrlichen konnten. Er verschmähte sie in der Mehrzahl, weil sein Anspruch auf lauter erste Nummern gestellt war, und sie ihm nicht vollgültig erschienen für seine Person. Macbeth lag außer seinem Bereiche, Macduff dagegen lag in demselben, Othello ging über seine Kräfte, aber er hätte Jago sehr gut spielen können. Cassius im „Julius Cäsar" wies er entrüstet zurück, und als er genötigt wurde, ihn zu spielen, da spielte er ihn vortrefflich. Ihn hatte nichts behindert am vollen Genüge, als die überreizte Galle seines Wesens. Verwöhnt durch Jahrzehnte, hatte er das Maß der Bescheidenheit verloren, welches der größte Künstler sich bewahren muß. Nur dies Maß adelt das Gelingen, gewährt eine redliche Freude und verbindet den Künstler ehrlich mit seiner Kunst. Wenn das persönliche Genüge alles bedeuten soll, dann ist es vorbei mit sogenannter Hingebung an Kunst und Kunst-Institut. Diese Ausdrücke werden dann Phrase.

Zum Teil deshalb schon eignete er sich auch gar nicht für die Regieführung. Sie verlangt eben, daß man aufgehen könne in einem fremden Werke, daß man zuerst und zuletzt das Gelingen des Ganzen anstrebe, nicht bloß die Genugtuung für die eigene Person. Es ist überhaupt ein Fehler, daß die ersten Schauspieler auch immer zu Regisseuren ernannt werden. Spielen und Regieführen sind verschiedene Dinge, die selten in einer Person vereinigt sind. Am seltensten findet man diese Vereinigung bei Schauspielern, deren beste Eigenschaft in Darstellung stürmischer Leidenschaft beruht. Die Regieführung braucht als erste Eigenschaft ruhigen Blick und Sinn für eine größere Komposition; das richtige Maß hat sie anzugeben; nicht Ungestüm ist ihre Vorbedingung, sondern Kenntnis, Geschmack und Talent für Komponierung.

Soll nun mit alledem gesagt sein, daß an einem so prächtigen Talente, wie das Löwesche war, nur gemäkelt wer-

den solle? Gewiß nicht. Sobald sein eigentliches Talent in Rede kommt, wird auch die härteste Kritik Lob und Preis auszusprechen haben. Es soll nur darauf vorbereitet werden, daß an eine starke künstlerische Persönlichkeit ein voller Maßstab der Kunstkritik gelegt werden darf, und daß man bei einer solchen Persönlichkeit fragen darf: Wie verhielt sie sich im großen und ganzen zu ihrer Kunst?

Meines Erachtens wie folgt: Die Harmonie der Eigenschaften, welche den Künstler zu einem glücklich hervorragenden Wesen macht, diese Harmonie fehlte ihm. Es fehlte ihm ferner die uneigennützige Liebe zu seinem Berufe, welche am Gedeihen seiner Kunst reine Freude hat. Und wegen dieser Mängel fehlte ihm endlich die Fähigkeit, als ganze künstlerische Persönlichkeit ein Musterbild darzubieten.

In einzelnen Aufgaben der schauspielerischen Kunst dagegen war er von außerordentlicher Begabung, und in den wichtigen Punkten schauspielerischer Schule war er mustergültig.

Er faßte all seine Aufgaben und gestaltete sie alle lebensvoll, und seine Rede war durchgängig meisterhaft.

Dies will sehr viel sagen, aber dies kann und muß man von Löwe sagen.

Daß er so lebensvoll schaffen und gestalten konnte, das war ein Beweis seines großen schauspielerischen Talentes. Er war ein geborener Schauspieler. Was er zur Darstellung in die Hand nahm, das erhielt sofort unter seinen Händen plastische Form und lebendigen Odem.

Dies ursprüngliche Talent ist von früh auf seiner Rede zustatten gekommen. Nicht durch abstrakten Unterricht, sondern durch das ihm innewohnende Bedürfnis klarer Verständlichkeit ist er von früh auf klarer Rede mächtig geworden.

Er hat mit komischen Rollen begonnen, und dies ist immer ein sicheres Hilfsmittel für die Rede. Ein Komiker wirkt ja nur, wenn er genau, wenn er bis in die kleinste Schattierung seiner Rede verstanden wird.

Beginnt der Schauspieler mit diesem Prinzip, so hat er eine Hauptsache voraus. Diese Hauptsache ist Löwe unwandelbar treu geblieben: seine Rede, im großen wie im kleinen, war immer so, daß der Zuhörer nicht nur alle Worte genau verstand, sie war auch, wenn sie in längerer Folge auftrat, immer

kunstmäßig gegliedert. Das Unwichtige hatte den geringeren Ton, das Wichtige hatte den starken Ton. Auch die längste Rede war so ausgearbeitet, daß sie dem Zuhörer das Mitgehen ungemein erleichterte, daß sie ihn bei einzelnen Teilen geschickt beschäftigte und ihm doch eine Uebersicht des ganzen Weges geradezu aufdrängte. Und dies geschah niemals dürr und trocken, nein, ein warmer Hauch des Menschlichen durchwehte alles, verband alles. Mit erstaunlicher Fertigkeit wußte er dabei diejenigen Partien zu beschleunigen, welche keinen Nachdruck brauchten, diejenigen zu beflügeln, welche Schwung vertrugen, und diejenigen, ich möchte sagen, zu entflammen, welche enthusiasmieren sollten. Wie ein Feldherr veranstaltete er seinen Angriff massenhaft, und zwar in taktisch geordneten Maßen. Mit dieser Kunst hat er zahlreichen Rollen und zahlreichen Stücken Erfolg errungen.

Wahrscheinlich hat er zu dieser Kunst in Prag den Grund gelegt unter Liebich. Liebich war ein sehr guter Direktor, welcher zur Lessing-Ifflandschen Schule gehörte und kein hohles Pathos brauchen konnte. Die hohl pathetischen Schauspieler sind schlechte dramatische Redner.

Demnach war Löwe in Rollen von guter Rhetorik überraschend wirksam.

Diese Vorzüge verließen ihn bei Rollen, welche für ihr inneres Leben keinen beredten Ausdruck haben oder welche gar suchende Charakter sind. Den letzteren ist die Aufsuchung des Gedankens die Hauptsache, der Ausdruck Nebensache.

Hamlet zum Beispiel stand und lag für Löwe unerreichbar; da genügte der bloß ordnende Verstand nicht, weil Löwe die höhere Gedankenwelt, die geheimnisvolle Empfindungswelt fehlte, eine Empfindungswelt, welche nicht unmittelbar aus dem Herzen, sondern vermittels des Geistes aus dem Herzen kommt. Der Gedanke mußte für Löwe plan, die Empfindung mußte naheliegend sein. Für die großen Reden Hamlets fehlten ihm die Organe eines tiefer suchenden Menschen. Sein Hamlet war neben dem Hamlet Joseph Wagners leer und uninteressant.

Schillersche Rollen dagegen, und von neueren Dramatikern Halmsche, waren für seine fortreißende Redekunst äußerst geeignet; da schuf er unübertreffliche Rollen.

Diese schöne Kunst des Vortrages war die Hauptquelle seiner Popularität in Wien, und war es mit Recht.

Wo er in älteren Rollen noch szenenweise eine günstige Wirkung erreichte, welche an die Wirkung seiner jungen Rollen erinnerte und welche das Publikum mit liebenswürdiger Bereitwilligkeit auszeichnete, da war es eben auch eine Erinnerung, es war immer die reizende Form der Rede aus seinen früheren Rollen. Sie setzte freilich ein jüngeres Individuum voraus, und der ältere Don Gutierre, ja der alte Bancbanus sprachen plötzlich wie Ferdinand von Walter; aber man ließ sich's gefallen. Die jugendliche Frische, welche ihm so lange eigen blieb, war eben der Löwesche Stempel, welchen man unter allen Umständen willkommen hieß.

Und so ist auch die Teilnahme bei seinem Tode eine sehr wohltuende und gerechte. So vielen Menschen hat er das Ideal ihrer Jugend verkörpert; sie trauern mit gutem Fug über sein Hinscheiden.

In seiner Spezialität der feurigen Jugendlichkeit ist er auch nicht erreicht worden, und wird er nicht leicht erreicht werden.

Welch ein warmer Trost für den Schauspieler und mit ihm für das Schauspiel, daß die großen schauspielerischen Talente herzliche und unvergeßliche Teilnahme finden im Publikum des Schauspiels! Was man dankbar und dauernd im Herzen trägt, das strömt man aus zu Gedeihen und Segen der Nachkommenschaft; treue Liebe wirkt immer befruchtend und erweckend.

Strenge Kritik sondert und klärt für die Gesetze der Kunst, warme Liebe für Künstler belebt und begeistert zur Nacheiferung auf dem Wege der Kunst. Eines dient dem andern.

59) Friedrich Halm.

So ist denn dieser mörderische Frühling unerbittlich gegen unsere hervorragenden Häupter — auch Friedrich Halm hat er hinweggerafft.

Noch vor wenigen Wochen war ich mehrmals des Abends mit ihm zusammen zur Feststellung der Grillparzer-Stiftung, und keiner von uns — Rizy und Dumba — hätte sich träumen

lassen, daß ihm der Tod so nahe stände. Er war ganz heiter. Daß er die Intendanz der Hoftheater endlich losgeworden, war ihm sichtlich eine große Erleichterung, und wir beide, in dieser Amtsfrage früher prinzipielle Gegner, sprachen darüber wie über längstvergangene graue Zeiten. Bei der Debatte über Urteilsschöpfung für Preisstücke erörterte er mit größter Unbefangenheit, ob und wie ein Wechsel eintreten könnte in der ästhetischen Rangordnung des höheren Schauspiels in Wien, und im Zwiegespräche beim Nachhausegehen stellte er nicht gerade in Abrede, daß er noch Stücke bringen könnte. Sein Nierenleiden, wie es scheint, ein erbliches Uebel in seiner Familie, schwieg zwar nicht ganz, aber es erregte keine tiefere Besorgnis. Wir sehen uns dies Jahr in Karlsbad! hieß es, und als ich hörte, daß er stärker daran erkrankt wäre, da dachte ich nicht an Gefahr für ihn. Seine Oheime, ebenso bedrängt, sind Achtziger geworden — er sollte nur fünfundsechzig werden!

Besonders auffallend ist es, daß er an Entkräftigung gestorben, der große, starkgebaute Mann, welcher reichliche Nahrung vertrug. Die durch Schmerzen verursachte Schlaflosigkeit — er war von weichem Gefüge und wurde „wehleidig" genannt — und die andauernde Appetitlosigkeit haben das verursacht. Es ist bei der Sektion ein großer Gallenstein an der Abgangsstelle der Galle gefunden worden, welcher den Widerwillen gegen Nahrung hervorgebracht haben mag. Nur ein wenig Milch hat er in den letzten Tagen zu sich nehmen können, und als er nochmals darnach verlangt hat, ist der Tod jählings dazwischen getreten.

Er hat den Tod wohl erst in den letzten Tagen für wahrscheinlich erachtet, da erst hat er Anordnungen getroffen für seinen literarischen Nachlaß, welcher Gedichte, Erzählungen und Dramen-Fragmente enthalten soll.

Eligius Freiherr von Münch-Bellinghausen stammt aus der reichsfreien Familie Münch, welche am Rhein ihren Stammsitz hatte. Die Linie, welcher er angehörte, führt den Zunamen Bellinghausen von einer westfälischen Besitzung.

Der langjährige Bundesgesandte zu Metternichs Zeit, welcher als Graf Münch 1866 gestorben, war einer seiner Oheime. Dieser Diplomat alter Schule, ein Mann von stattlicher Gestalt und vornehmen Manieren, widmete dem Theater und der dramatischen Produktion eine lebhafte Aufmerksam-

keit, und der Verkehr des Dichters mit ihm war ein stetiger und intimer.

Friedrich Halm wurde am 2. April 1806 in Krakau geboren, wo sein Vater Appellationsrat war. Einige Jahre später wurde der Vater nach Wien versetzt und blieb dort. Von seinem achten Jahre an wuchs der Sohn in Wien auf. Sehr jung kam er zur Universität; sehr jung, mit 20 Jahren schon, trat er in den Staatsdienst und verheiratete er sich auch schon.

Seine Studiengenossen schildern ihn als sehr zurückhaltend und verschlossen, was man später an ihm „zugeknöpft“ nannte. Eine gewisse Scheu vor zudringendem Verkehr, welche ihm stets eigen geblieben, brachte das wohl mit sich, nicht minder ein Bedürfnis der Ungestörtheit und der Einsamkeit.

Bei näherer Bekanntschaft verschwanden diese Eigenschaften; er ging dann auf literarische und politische Gespräche lebhaft ein. Plötzlich eintretende Zurückhaltung machte sich indessen auch da bemerklich.

Ein abschließendes Beamtenwesen mochte ebenso viel Ursache sein wie ein Naturell, welches sich gern auf sich zurückzog.

Bureaukrat! schalten ihn viele, und da er schon vom zwanzigsten Jahre an Beamter war, so erschien diese Bezeichnung sehr natürlich. Die lange Amtsgewohnheit und ein scheues Naturell zusammen mußten wohl ein formelles, nicht leicht nahbares Verhalten zuwege bringen.

Solchem Wesen entsprach ganz sein Mangel an Mitteilsamkeit, sein Geheimhalten literarischer Pläne, mit welchen sich der junge Mann beschäftigte. Es war deshalb eine allgemeine Ueberraschung, als er 1835, 29 Jahre alt, mit einem Theaterstück vor die Oeffentlichkeit trat, welches als ein vollständig ausgetragenes Kind erschien und keine Spur von Anfängerschaft zeigte.

Dies war „Griseldis“. Solch ein herbes Thema und solche Reife der Form hätte man nimmermehr einem jungen Manne zugetraut! Friedrich Halm nannte er sich, und er hat diesen Künstlernamen stets beibehalten, auch hierin bekundend, daß er unbehelligt bleiben wollte.

Michael Enk, ein geistlicher Herr, welcher später in Melancholie seinem Leben ein Ende machte, war ihm Lehrer, literarischer Führer und Freund gewesen und hatte ihm namentlich seine Vorliebe für spanische Literatur vererbt — eine Rich-

tung, welche in Oesterreich sehr heimisch geworden ist. Das hängt sicherlich damit zusammen, daß die Dynastie seit langem eng mit der spanischen Dynastie verwandt war, die spanischen Tendenzen teilte und spanische Notabilitäten herbeizog.

„Griseldis", am 30. Dezember 1835 zum ersten Male im Burgtheater gegeben, hatte einen außerordentlichen Erfolg und machte die Runde über alle Bühnen. Nicht bloß in Deutschland, auch im Auslande wurde sie in Uebersetzungen eingeführt.

Bekanntlich war der Erfolg nicht am ersten Abend der stärkste. Rollenstreit hatte es nötig gemacht, die Rolle doppelt zu besetzen. Fräulein Peche, für die tragischen Anforderungen der Rolle nicht so ausgerüstet, wie für sentimentale Aufgaben, spielte sie am ersten Abend. Frau Rettich, für welche sie der Dichter bestimmt, erst am zweiten, am Sylvester-Abende. Und an diesem Sylvester-Abende erst nahm das Stück durch die mächtigere Darstellung der Titelrolle seinen großen Aufschwung.

Hier stehen wir vor dem so überaus schönen und so treuen Verhältnisse, welches vierthalb Jahrzehnte lang Friedrich Halm mit dem Rettichschen Ehepaare verband — ein Verhältnis, welches ihm ein immerwährendes Genüge, ein Trost im Leide, ein Segen in der Freude war. Das stille Landhaus in Hütteldorf war ein erquickendes Musenhaus, wo die geistvolle Hausfrau Julie Rettich als ein guter Geist waltete, antrieb und zurückhielt, ermunternd schalt und weise tröstete, wo der Freund Rettich die Stätte sorgsam sicherte und den Austausch mit der Welt im Gange hielt, und wo Halm innerhalb eines kleinen Nebengebäudes im niedrigen Zimmer seine Pläne und Schriften geheimnisvoll niederschrieb, um sie zuerst und oft nur dem Urteile des Ehepaares vorzulegen.

Die Häuser stehen noch, der Garten grünt in kühler Frühlingszeit — aber Rettich allein mit den Enkelkindern ist übrig geblieben, der arme Mann! Nur in der Erinnerung, nur von Tränen lebend, ein Einsiedler, welchem Erinnerung eine schöne Welt erhalten, die Träne einen weichen Trost gewähren möge.

Man fährt heute die Leiche des Dichters hinaus nach Hütteldorf, wo er am sonnigen Abhange des Wiener Waldes begraben sein wollte.

Zweimal noch ist es Halm gelungen, seit der „Griseldis“, den großen dramatischen Preis eines allgemein durchgreifenden Erfolges zu gewinnen: 1842 mit dem „Sohn der Wildnis“ und 1854 mit dem „Fechter von Ravenna“.

Die zahlreichen Stücke, welche zwischen diesen drei Marksteinen liegen — „Der Adept“, „Camoens“, „Imelda Lambertazzi“, „Ein mildes Urteil“, „König und Bauer“ (nach Lope de Vega), „Sampiero“, „Maria de Molina“, „Verbot und Befehl“, „Iphigenie in Delphi“, „Wildfeuer“, „Begum Somru“ und zahlreiche Prologe — sind sämtlich sorgfältige Arbeiten und Proben großen Talentes; aber ihr Thema war nicht geeignet, so stark zu interessieren, wie jene drei es vermochten.

„Iphigenie in Delphi“ ist unter ihnen formell das wertvollste Poem, in welchem seine poetische Kunst am schönsten hervortritt. Es verdient, von guten Theatern wieder aufgenommen zu werden, neben Goethes „Iphigenie“, sobald eine mit voller Leidenschaft begabte Schauspielerin vorhanden ist für die Elektra. Auf dieser Rolle beruht die Möglichkeit eines starken Eindruckes.

„Begum Somru“ ferner, sein letztes Stück, bringt einen unerwarteten Fortschritt des Dichters, welcher hier von der virtuosen Behandlung einzelner Hauptrollen zum breiter ausgearbeiteten Charakterstück übergegangen ist.

Im ganzen muß man Halms dramatische Tätigkeit dahin bezeichnen, daß er durchgängig ein Problem wählte zum Ausgangs-, Mittel- und Endpunkte seiner Stücke. Nicht ein Charakter, nicht Charaktere veranlaßten und führten ihn. Denn auch der Hauptcharakter, welchen er für ein Stück schuf, wurde zum Dienste des Problems geschaffen. Griseldis für die Ehefrage, Parthenia und Ingomar für die Bildungsfrage, Thusnelda und Thumelicus für die Vaterlandsfrage. Diese Bemerkung trifft den Kern dessen, was an ihm lobenswert und tadelnswert.

Ich habe früher einmal gesagt, daß ihm der Begriff „Kunstpoesie“ zum Vorwurfe gemacht werde. Darauf hat man natürlich entgegnet: jede Poesie sei Kunst. Damit wird aber die Sache nur umgangen. Ein Mehr oder Minder entscheidet eben über den Charakter. Es ist ein Unterschied, wie und wo-

von getrieben der Dichter an sein Werk tritt. Wen das Herz treibt, der wird ganz anders schaffen, als wen der Kopf treibt. Bruststimme und Kopfstimme sind wichtige Unterschiede. Wer sich nur überhaupt eine Aufgabe stellt und dies Problem kunstfertig löst, der wird zur Kunstpoesie gestellt. Wann ist es jemandem eingefallen, Goethes Lieder Kunstpoesie zu nennen? Nie und niemandem. Selbst unter Schillers, des Philosophen Dramen, wird man nur etwa die „Braut von Messina“ eine Kunstpoesie nennen können.

Man braucht nicht an Halms „Gedichte“ zu erinnern, von denen die allein lebendigen dankbare Deklamations-Aufgaben sind; seine Dramen fast alle zeigen den Stempel der Kunstpoesie darin, daß sie aus Problemen erwachsen sind.

Sie zeigen ihn aber in vorzüglicher Art und sind deshalb wertvolle Zeugnisse unserer künstlerischen Literatur.

Seine Kompositionen sind meisterhaft. Es ist bewundernswert, wie er aus einem scheinbar geringen, aus einem schmächtigen Reise einen Baum entwickelt, welcher in breiter Verästung auftreibt und sich mit reichstem Blätterschmucke bedeckt. Da hat jeder kleine Teil einen künstlerischen Zweck für das Ganze. Alles ist vorbedacht, ist fein geleitet, und die Ausführung der Einzelheiten ist geradezu vollendet, den Sieg erzwingend.

Diese ausgebildete Technik, gewonnen durch emsiges Studium und die ausgedehnteste Lektüre, gewonnen für ein ursprüngliches Talent, war in seinen Händen eine unwiderstehliche Waffe.

Sein Amt als Vorstand einer großen Bibliothek, der Hofbibliothek, brachte es mit sich, daß er sein Material fortwährend vermehrte. Er war in Kenntnis fast aller Motive, welche ein Dichter ersonnen, und besonders alle romanischen Dichter waren ihm eng vertraut. Von den modernen Franzosen entging ihm kein Roman, und er war vom französischen Konversationsstücke sehr eingenommen, obwohl es seinem Talente fernzuliegen schien. Das schien eben nur. Das Talent der Komposition im Konversationsstück und der geschickten Führung in demselben lag eben doch der inneren Struktur seines eigenen dramatischen Talentes sehr nahe.

Sein Lebenslauf, welcher oben angedeutet worden, seine frühe und lange Beamtenlaufbahn hat wohl dazu beigetragen,

daß die Form und die genaue Ausführung derselben so maßgebend für ihn geworden. Er wurde gleichsam auch Beamter in der Poesie. Die zurückgezogene Lebensweise stimmte ganz dazu. Er mischte sich wenig oder gar nicht ins wogende Leben. Abstrakt lag es außer ihm, abstrakt machte er seine Bemerkungen aus demselben und gestaltete sie zu dichterischen Problemen. Daher sein Mangel an Unmittelbarkeit und seine unbeirrte Zeichnung vorbedachter Linien.

Diese Vereinsamung, welche er brauchte, und seine Ausnahmsstellung als pseudonymer und vornehmer Schriftsteller hat ihm Aerger und Leid in reichlichem Maße eingetragen. Der Neid ist nun einmal unser nationaler Fehler. Der Neid verzehrte sich darüber, daß ein durch falschen Namen gedeckter Reichsfreiherr mit so vollendeten Dramen Erfolg auf Erfolg in die Tasche stecken sollte, ohne irgend eine Zinszahlung. Zins sollte er zahlen! So verbreitete man nach dem „Sohn der Wildnis" die Mähr: jener Enk, sein früherer Lehrer, sei der eigentliche Verfasser der Halmschen Stücke. Dieser arme Enk mußte aus dem Leben scheiden, damit hartnäckige Zweifler überzeugt würden, er könne doch nicht aus dem Grabe Halmsche Stücke bieten, wie den „Fechter von Ravenna". Solche Zweifler verehren das Mißtrauen, um ihr eigenes Unvermögen zu rechtfertigen oder doch zu beschönigen.

Und was diesem „Fechter von Ravenna" selbst widerfuhr, das ist ja noch in aller Gedächtnis. Der lächerliche Bacherl wurde von Münchener Theaterkreisen aus als bestohlener Vater dieses Stückes proklamiert, und mit kriminellem Ernste wurde von ernsthaften Zeitungen diese Albernheit gestützt, ja monatelang verhandelt. Ein beschämendes Beispiel, daß wir bei aller literarischer Bildung immer noch traurige Züge von Unverstand und Barbarei enthüllen, wenn diese literarischen Fragen auf Mein und Dein abzielen und dem Neide alltägliche Nahrung bieten. Einem Dichter wie Friedrich Halm, welcher so eigenartig, so gründlich selbständig arbeitete, solch kindisches Plagiat zuzutrauen, das war doch ein arges Zeugnis von Rohheit und künstlerischer Unkenntnis.

Gerade Halm, welchem es ein Bedürfnis war, persönlich unbehelligt zu bleiben, litt bitterlich von diesen persönlichen Verleumdungen.

Er stand auch den politischen Fragen und dem politischen Drange der Zeit keineswegs so fern, wie es die Gegner seiner sogenannten Vornehmheit gern darstellten. Seine Zurückhaltung hierin war viel mehr die des Beamten als die des geschichtskundigen Mannes. Im Grundton gehörte er ganz zur liberalen Zeitrichtung, nur über die Wege, welche sie so oft einschlug, war er zuweilen bedenklich, eben weil er in eng vorgezeichneten Wegen aufgewachsen war. In der deutschen Frage Oesterreichs war er deutsch vom Wirbel bis zur Zehe. Er war ja doch ein deutscher Dichter. Und er war außerdem ein geübter politischer Verstand, welchem keine schillernden Phrasen begreiflich machen konnten, daß ein Staat bestehen könnte, der seine Urbedingung verläßt, der seine Kulturmittel zerstört. Ueber diese Punkte warf er im Gespräche die Scheide des Schwertes hinter sich, was er sonst nicht zu tun pflegte.

Die Uebernahme der Hoftheater-Intendanz brachte die lästigste, weil lang dauernde Unruhe in sein Leben.

Ich würde darüber nicht sprechen, weil ich darin als Partei angesehen werde, wenn nicht in letzter Zeit darüber ein vollständiger Ausgleich zwischen uns stattgefunden hätte, und wenn ich mich nicht auf seine eigenen Aeußerungen berufen könnte.

Er hatte die Stellung nicht gesucht. Als er sie aber angetreten, brachte es lediglich die ihn beherrschende bureaukratische Tradition mit sich, daß er mir meine Vollmachten eines Theater-Direktors verweigern zu müssen glaubte. Als Literat war er in Wahrheit bescheiden und fern von jeglichem Hochmute. Als Bureaukrat war er letzteres nicht und erachtete es als Nebensache, daß wir in der Tendenz der artistischen Führung durchwegs übereinstimmten. So trennten wir uns nach fast dreißigjähriger näherer Bekanntschaft.

Im Spätsommer 1870 kam ich nach Wien zurück und man erzählte mir: „Halm nimmt seine Entlassung als Intendant und empfiehlt Sie zu seinem Nachfolger.“ Ich ließ bei ihm anfragen, ob das wahr wäre. Er bejahte es. Nun hielt ich es für meine Schuldigkeit, ihm einen Besuch zu machen und für das Zutrauen zu danken. Er empfing mich wie in alter, ungetrübter Zeit und rief mir entgegen: „Nun, Laube, Sie haben recht behalten! Es geht nicht ohne einen mächtigen Direktor. Ich hätte Sie nicht gehen lassen sollen, und Sie hätten nicht gehen sollen.“

In längerer Unterredung fand sich's, daß wir jetzt wie sonst in allen Kapitalfragen des Theaters wörtlich übereinstimmten, und wir trennten uns mit dem Uebereinkommen, daß er noch eine Zeitlang Intendant bleiben werde, und daß ich wieder als artistischer Direktor mit meinen früheren Vollmachten eintreten sollte. Ich bemerkte nur, daß es, wenn überhaupt, rasch geschehen müßte, weil die Gründung eines neuen Theaters im Werke sei, und ich mich über meine Teilnahme daran entscheiden müßte.

Statt dessen geschah nun rasch, daß seine Entlassung Tatsache wurde. Seine Krankheit an Niere und Blase hatte sich gesteigert. Erst nach Monaten sah ich ihn wieder, und nur beiläufig — denn das neue Unternehmen lag mir näher am Herzen — fragte ich ihn lachend: wohin unser Uebereinkommen geraten sei. Er zuckte die Achseln und gab mir in kurzen Worten Aufklärung.

Er war im persönlichen Verkehr fein und verbindlich, immer bereit, den Fragen auf den Grund zu gehen, welche man in Rede brachte. Er sprach fließend, und alles, was er sprach, war wohl erwogen. Alles verriet einen Mann, der stets beschäftigt war mit dem Zusammenhange aller Dinge. Sein Verlust ist für die dramatische Literatur ein wesentlicher, für Oesterreich ein großer. Hier entsteht mit seinem Verschwinden eine weit klaffende Lücke. Und das deutsche Theater hat alle Ursache tiefe Trauer anzulegen um einen Dichter, welcher es mächtig gefördert hat. Gerade seine Richtung, vollendete Form bei starker dramatischer Kraft, ist unter uns von erschreckender Seltenheit. Vom Dilettantismus leidet das deutsche Theater viel mehr als das Theater irgend einer anderen Nation, und Halm gerade war das direkte Gegenteil eines halben Dilettantismus. Man wird seine feste Meisterhand gar schmerzlich vermissen.

Ich habe eigentlich gar keine Vorstellung davon, daß uns diese schöne, tief erprobte Kraft nun für immer fehlen soll. Auch wenn wir uns zankten, hoffte ich doch immer auf seine Tätigkeit, auf seine sichere Erfindung. Und das soll nun alles zu Ende sein! —

Wahrlich, das ist ein trauriger Frühling.

60) Die Devrients.

Rasch hintereinander sind **Karl** und **Emil Devrient** aus dem Leben geschieden, und namentlich der Tod Emil Devrients kam ganz überraschend und erschreckend rasch. Er war so lange mit andauernder Jugend gesegnet, er konnte bis ins Alter jugendlich erscheinen, nicht bloß auf der Bühne, sondern auch bei hellem Tageslicht, er war noch vor wenigen Wochen hier in Wien als heiterer Tourist und schien angelegt auf ein hohes, hohes Alter — da bringt der Telegraph die Nachricht: er sei nach kurzem Krankenlager in Dresden verstorben. Am 10. August ist er dort, 69 Jahre alt, begraben worden.

Sein älterer Bruder Karl hat 74 Jahre gelebt. Er war von stärkerer Leidenschaftlichkeit, ihn hat ein Schlagfluß hinweggerafft.

Der dritte Bruder **Eduard**, im Alter zwischen Karl und Emil, hat kürzlich eine schwere Krankheit glücklich überstanden und lebt in Karlsruhe, seine älteren Tage wohl der Schriftstellerei widmend, da er die Direktion des dortigen Hoftheaters niedergelegt hat. Er und sein Sohn **Otto**, ein begabter dramatischer Dichter, sind die letzten Zweige des Devrientschen Stammes, insoweit dieser Stamm in der Kunstwelt wurzelt. Denn auch der einzige Sohn Karl Devrients, **Friedrich Devrient**, dessen Mutter die auch bereits verstorbene berühmte **Wilhelmine Schröder-Devrient**, und der eine Zeitlang Mitglied des Burgtheaters war, ist vor kurzem in jungen Jahren gestorben.

Die Familie stammt aus Holland, und der Name ist eigentlich nicht französisch auszusprechen. Sie hat aber in Berlin eine dauernde Heimat gefunden, und dort, wo die sogenannte französische Kolonie zu Anfang des Jahrhunderts in der damals noch kleinen Hauptstadt vielfach maßgebend war für fremde Einwanderer — was jetzt verschwunden ist —, dort hat man, wie's scheint, den holländischen Namen De Vrient französiert. Ich meine auch, es zeigt sich holländisches Wesen in der Charakterfestigkeit, um nicht zu sagen, Zähigkeit aller Devrients.

Es war eine Kaufmannsfamilie. Ludwig Devrient, der Charakterspieler, war der erste aus ihrer Mitte, welcher gegen

den Willen der Seinigen zum Theater ging. Eine Zeitlang hatte es den Anschein, als ob auch in dieser Laufbahn wie in zahlreichen andern, die er vorher versucht, nichts aus ihm werden würde. Plötzlich brach in einer Ifflandschen Rolle seine Knospe auf, und er wurde der gefeierte Ahnherr einer Schauspieler-Familie.

Der leibliche Vater der drei jüngeren Devrients — Karl, Eduard und Emil — war er übrigens nicht. Er war ihr Oheim, der Bruder ihres Vaters.

Karl Devrient erregte Aufmerksamkeit und große Hoffnungen, als er gegen Ende der zwanziger Jahre in Dresden engagiert war. Eine Zeitlang spielten dann die Brüder Karl und Emil nebeneinander, und die Kunstverständigen sagten zu jener Zeit einstimmig: Karl ist das stärkere Talent.

Sein Naturell war lebhafter, feuriger, kräftiger als das Emils. Er zeigte auch mehr Anlage zum Charakterisieren.

Aber er war auch unruhiger und in seinem Gange weniger fest. Er wechselte mit den Engagements, war längere Zeit in Karlsruhe, und dann, wohl noch längere Zeit, bis zu seinem Tode in Hannover.

Solche kleinere Residenzstädte haben nur ein kleineres Publikum, welches nicht immer frischen Zufluß gewinnt. Dies kleinere Publikum hat selten die Kraft, entstehende Fehler des Schauspielers beizeiten als Fehler zu bezeichnen. Ungestört vertieft sich der Schauspieler in seine Fehler und wird schlecht oder wird manieriert, wenn er von starkem Talente ist. Er wird um so leichter manieriert, je vordringender und ehrgeiziger sein Naturell.

So geschah es mit Karl Devrient, welchem obenein frühzeitig das Gedächtnis untreu wurde. Er galt bald für ungleich in seinen Leistungen, heute für genial, morgen für mittelmäßig. Allmählich verlor er deshalb bei seinen Gastspielen das Zutrauen des Publikums und verschwand aus der Reihe der ersten Sterne.

Vor ein paar Jahren habe ich ihn noch einmal in Karlsbad Schillers „Lied an die Freude" deklamieren hören. Das war ein völliges Kunststück manierierten Vortrags. Eine Nuance jagte die andere und jede wollte die andere überbieten. Kein harmloses Beiwort entging der absonderlichen Betonung, welche malen und hervorheben wollte. Jegliche Einfachheit

war dahin, und sie ist doch unerläßlich für den reinen künstlerischen Vortrag. Dazu das schöne Devrient-Organ behandelt wie ein Orchester-Instrument, nein, nicht wie eines, sondern wie mehrere Orchester-Instrumente, die Künstlichkeit in Vollendung. Als ob die Stimme des Vortragenden eine eigene Rolle zu spielen hätte, wie beim Sänger! Beim Schauspieler ist sie der bloße Beamte für das Wort, welches den Sinn, die Empfindung, die Leidenschaft auszudrücken hat. Als solch ein Beamter ist sie hochwichtig, denn sie hat mannigfach zu charakterisieren, aber sie hat nur auszuführen, sie hat nicht selbständig zu bedeuten.

Weil das verkannt wird, gehen uns so viele Schauspieler mit schönem Organ verloren für die dramatische Kunst. Sie bilden sich aus, auf den Ton hin zu sprechen, nicht auf den Sinn.

Das Karlsbader Publikum hatte den einfachen Geschmack, solch ein mit Verzierung und Betonung überladenes Gedicht unrichtig vorgetragen zu finden und den Schluß schweigend hinzunehmen.

So verkünstelt endigte die Kunst eines hochbegabten Schauspielers, welcher auf der Bühne bis zuletzt immer noch einzelne Szenen mit hinreißender Genialität spielte.

Emil Devrient habe ich 1827 zum ersten Male gesehen. Er spielte, 24 Jahre alt, den Tellheim in der „Minna von Barnhelm“. Ungemein schmal sah er aus, ich möchte sagen, wie ein Strich. Aber interessant. Im Spiele war er sehr zurückhaltend. Man erzählte, daß er in der ersten Zeit seines Auftretens im Schauspiele — er begann als Sänger — von größter Verlegenheit gewesen und häufig stecken geblieben sei.

Diese Mißlichkeiten der Anfängerschaft lagen 1827 in Leipzig schon hinter ihm, aber schüchtern erschien er noch. Das Leipziger Theater war damals in der guten Zeit der Küstnerschen Direktion und hatte ein gutes Ensemble. Zwei Fräulein Böhler spielen Minna und Franziska, Genast spielte den Paul Werner. Dieser heiratete bald darauf die ältere Böhler, Emil Devrient heiratete die jüngere.

Mit ihr kam er um 1830 nach Dresden, wo er sich Familie und Heimat gründete, für vierzig und einige Jahre, obwohl das Zusammenleben mit der Ehefrau ein frühes Ende fand.

Dort kam ich 1841 mit ihm in nähere Berührung. Er sollte meinen Monaldeschi spielen und leitete die Proben, ohne Regisseur zu sein. Ich selbst war Novize auf der Probe und wurde mit Staunen gewahr, daß alle Anordnungen nur nach seiner Rolle gerichtet wurden. Jeder Einspruch dagegen wurde nachdrücklich von ihm abgewiesen. Ein sehr fester Wille zeichnet alle Devrients aus, und Emil Devrient wußte seinen Willen mit unerschütterlicher Ruhe geltend zu machen. Ganz ohne Leidenschaft, aber unerschütterlich. Sein Vorteil wurde dem Ganzen angedichtet, und indem er sich überall in den Vordergrund stellte, behauptete er trocken: „So verlangt es das Stück."

In dieser Weise schuf er sich ein völliges System, welches er für seine Gastrollen in Szene setzte. Diese Gastrollen wurden allmählich Gastreisen und haben ihm einen großen Einfluß auf das deutsche Schauspiel verschafft, Vorzüge und Fehler gleichmäßig ausbreitend über Publikum und junge Schauspieler. Für letztere fast durchwegs nachteilig, da vorzugsweise seine Fehler nachgeahmt wurden.

Seine Vorzüge bestanden darin, daß er mit gewissenhaftem Fleiße an seine Aufgaben ging, daß er sie vollständig und sauber ausarbeitete, daß er mit einer fast hinreichenden Bildung eine schöne Form, ein gemessenes Wesen, einen gleichsam hofmäßigen Geschmack sich aneignete und mittels desselben den Frauen und vornehmen Leuten Gefallen einflößte.

Eine schlanke Gestalt, ein edles, schön geschnittenes Antlitz, eine tadellose Grazie in den — freilich immer etwas weiten — Bewegungen und eine immer klare Deklamation mit interessant klingender Stimme befähigten ihn außerdem zu dem Anspruche eines ersten Schauspielers.

Diesen Anspruch begründete er seinen Gegnern gegenüber dadurch, daß er sich als der Vertreter einer hohen Schule aufführte. Nicht mit Unrecht. Zuerst wohl ohne sein klares Wissen wurde er ein Fortsetzer der Weimarschen Schule. Seine Eigenschaften mehr als seine Kenntnisse brachten das mit sich. Sein Organ, nicht ganz frei von Nasal- und Gaumenton, vertrug nicht eine volle Hingebung im Ausbruche der Leidenschaft, und so dämpfte er die Leidenschaft ab zu dem Ausdrucke, dessen er fähig war. Sein Naturell und seine Körperbewegung fühlten sich am günstigsten in abgemessenen Grenzen und Umrissen, und

eine gewisse statuarische Schönheit war ihm da leicht erreichbar — dahin stempelte er allmählich sein Wesen auf der Szene. Goethe, wie er zum Anfange seiner Theater-Direktion aus dem Tone antiker Dichtung heraus Theateregeln extemporiert hatte, Goethe wäre damals mit Emil Devrient wohl zufrieden gewesen. Emil Devrient hatte sogar eine Goethesche Aeußerung, „die plastische Erscheinung des Schauspielers müsse in erster Linie stehen", dahin ausgeweitet, daß er noch in seinen letzten Jahren jungen Schauspielern die Lehre gab: Die Bewegung ist wichtiger als die Rede.

Tieck, damals Dramaturg in Dresden, war nicht ganz der Meinung, daß gemessene Körperbewegung und Rede alles bedeute. Er verlangte schon Charakterisierung, und da der junge Schauspieler Devrient nicht Lust hatte, sich belehren zu lassen, so gingen Dramaturg und Schauspieler bald auseinander.

Die Fehler treten nach diesen Bemerkungen von selbst hervor. Emil Devrient war im Grunde ein Epigone in unserer Schauspielkunst, wenn auch ein so glänzender, wie ihn die Weimarsche Schule zur Zeit ihrer Blüte nie besessen hatte. Die der Weimarschen entgegenstehende Schule unserer Schauspielkunst, von Lessing, Schröder, Iffland begründet, von Talenten wie Frau Unzelmann-Bethmann, Ludwig Devrient, Seydelmann und am Wiener Burgtheater im Stile der Einfachheit und Wahrhaftigkeit fortgeführt, wurde neben ihm aufrechterhalten, und er empfand das deutlich, wenn er, in Norddeutschland am höchsten gestellt, in Wien gastierte. Seine Gastspiele im Burgtheater blieben nie ohne den Achtungserfolg, welcher so schönem Talente gebührte, aber sie griffen nicht durch. Man vermißte lebensvolle Wahrheit und Kraft, und vermißte neben der schätzenswerten Harmonie in seinem Vortrage und Spiele denjenigen Fortschritt, welchen die Schauspielkunst über das Wesen antiker Dichtung hinaus gemacht: volle und echte Darstellung des Menschen auch da, wo sich der Mensch in höhere Sphären aufzuschwingen sucht, und Humor, welcher alle Formen belebt.

Emil Devrient wurde sich dieses Verhältnisses bewußt, und als verständiger Mann definierte er sich dasselbe dahin, daß er die edlere Schule, die idealistische repräsentiere neben einer realistischen, welche besonders in neuerer Zeit immer gefährlicher werde für die deutsche Schauspielkunst.

Dawison, längere Zeit neben ihm in Dresden, war ganz geeignet, Devrients idealistischer Betonung Recht zu geben. Denn das sehr reiche Talent Dawisons war im Geschmack und im höheren Endziele, welches jede Kunst erstreben soll, unzulänglich. Und so klang es recht überzeugend, wenn Emil Devrient den Realismus als den Verderb der deutschen Bühne bezeichnete und nachdrucksvoll von sich sagte: Ich strebe nach dem „Ideale der höheren Wahrheit". So lautet wörtlich sein Stichwort, welches er auszugeben pflegte.

Es ist auch ganz bezeichnend für ihn, denn es ist eine Tautologie, ausgesprochen von einem, der nur unklar weiß, um was es sich handelt. Das Ideal i st ja die höhere Wahrheit selbst.

Er hatte von Natur und Uebung wirklich den Beruf, eine ideale Richtung im Schauspiel zu vertreten. Schönheit, Grazie und ein romantischer Sinn eigneten ihn vortrefflich, ideale Gestalten darzustellen, und in diesem Bereiche liegen auch seine schönsten Rollen, Tasso zum Beispiel und Richard der Zweite, — Rollen, welche ohne reale Stufen, will sagen ohne Stufen der wirklichen Welt ins Ungemessene trachten. Sobald die Rollen reale Stufen nötig hatten, war er sogleich minder stark, und war er leicht in Gefahr, verschwommen und monoton zu werden.

Instinktiv wußte er das und war in der Praxis für seinen Zweck keineswegs dem sogenannten Realismus feindlich. Er suchte dann wirkliche Stufen, denn er baute sich seine Rollen mit klarem Verständnisse ihres Inhaltes auf. Nur hatte er sich schon zu tief eingesungen in den sogenannten idealen Ton, und jene Stufen wurden durchschnittlich zu schwach von ihm angedeutet. Auch das empfand er, und er entschädigte sich dafür, indem er seine Verachtung des Realismus herausfordernd aussprach. Er hat solchergestalt viel dazu beigetragen, den Begriff Realismus zu entstellen und einen Gegensatz zwischen Idealismus und Realismus landläufig zu machen, welcher ganz unrichtig ist.

Mit bloßem Realismus wird freilich kein Künstler im höheren Schauspiele gedeihen. Wer behauptet auch das! Kein verständiger Dramaturg. Denn was wäre das für eine Kunst, welche nur das gemein Wirkliche produzieren wollte, und welche nicht eine höhere Welt zu erreichen trachtete! Aber, um auch nur den Schimmer einer höheren Welt überzeugend zu erreichen, muß der Künstler von realer Grundlage aufsteigen. Einen

wahrhaftigen Gang muß er darlegen, dann nur glaubt man an ihn. Er muß nicht bloß in den Lüften wandeln.

Die dramatische Produktion in den zwanziger und dreißiger Jahren verleitete wohl einen ersten Liebhaber zur Darstellung von kern- und knochenlosen Menschen, denn diese Produktion ermangelte des Kerns und der Knochen. Ein Maler Spinarosa in Houwalds „Bild“ konnte und mußte verschwommen gesungen werden, ein krankhafter Reiz für hysterische Frauen, und dieser inhaltslose Idealismus hatte sich in die Jugend-Epoche Emil Devrients eingeschlichen. Die Jugendeindrücke aber verlassen uns nie ganz, er behielt immer einen Grundton vom schmachtenden Maler Spinarosa.

Durch all das erklärt es sich, daß er bis in sein höheres Alter eigentlich immer Liebhaber spielen mußte, um seine Vorzüge geltend zu machen, und daß ihm ein Uebergang ins ältere Fach nicht gelang. Er hat ihn versucht und hat selbst in Dresden, wo ihm ein grenzenloses Vertrauen entgegenkam, davon abstehen müssen. Dies Mißlingen erklärt sich eben daraus, daß er die realen Stufen zu gering geschätzt; sie fehlten nun seinen älteren Figuren. Aeltere Figuren sind ohne dieselben nicht möglich, denn sie brauchen ersichtliche Grundlagen eines gewandelten Menschen. Sie können nicht mit bloßen idealen Reizungen erledigt werden. Sie beruhen auf Erfahrungen, und Erfahrungen sind Stufen.

Im Lustspiele war er freier und gesunder. Sobald die Aufgabe nicht die Ausströmung eines kräftigen Humors erforderte, welchen er nicht im vollen Maße besaß, sobald eine gebildete Laune für die Aufgabe genügte, dann kamen seine anständigen Formen und sein reifes Studium aller Theaterwirkung ihm günstig zustatten, und er spielte Rollen wie Bolingbroke im „Glas Wasser“ mit beifälligem Erfolge. Er hat auch keine Rolle so oft gespielt als diese. Seine zu langen Schritte, und seine zu bunte Wahl der Farben im Kostüm mochten ein wenig befremden in solchen Rollen, da er im übrigen vorzugsweise den Eindruck edlen Geschmacks hervorbrachte; aber die sichere Fassung im ganzen und großen war doch für Hoch und Niedrig ansprechend.

Auch er ist hinweg! Und was nun an seinen Leistungen zu wünschen übrig bleiben mochte, er war ein Muster in seinem gewissenhaften Kunststreben. Es fehlte ein stattliches, ja ein

schönes Element auf der deutschen Bühne, seit er vor einigen Jahren ins Privatleben zurücktrat. Und daß er nun obendrein unerwartet rasch aus dem Leben scheiden mußte, das macht es uns erst recht deutlich, welch ein glänzender Stern untergegangen ist auf unserem Theaterhimmel, wie Wertvolles unsere dramatische Kunst an ihm besessen und verloren.

---

61) Eduard Devrient.

Eduard Devrient stirbt in Karlsruhe, und es weht kaum ein Lüftchen der Nachrede über sein Grab.

Ueber den kleinsten Kram des Theaters werden lange Artikel geschrieben — es stirbt aber ein Mann, der fünfzig Jahre lang redlich für das deutsche Theater gewirkt, der als Schauspieler, als Regisseur, als Direktor, als Schriftsteller für unser Theater tätig gewesen, ein Mann, der die erste ganze Geschichte des deutschen Theaters geschrieben, und fast alles schweigt.

Hier in Wien, wo man sonst dem Theater große Aufmerksamkeit zuwendet, hier in Wien besonders ist nichts als ein herkömmlicher Sterbezettel über ihn angefertigt worden. Und auch in seiner Vaterstadt Berlin, wo er die erste Hälfte seines Lebens im Dienste des Hoftheaters zugebracht, hat man sich obenhin mit dieser Todesnachricht abgefunden.

Heißt dies Erschöpfung der Teilnahme an Theaterreform, für welche Eduard Devrient ein strenger Apostel war? Ich glaube fast.

Die hundertfach auftretenden Reformvorschläge, die zehnfach versuchten Ausführungen, die mehrfach nur stückweise geglückten und rasch wieder unterlassenen praktischen Anstalten dafür haben Literaten und Publikum abgespannt.

Die sogenannten Reformen sind an abgelegenen Stätten, in kleinen Residenzen — wie in Karlsruhe durch Eduard Devrient selbst — betrieben worden, die großen Mittelpunkte aber im Norden wie im Süden, in Berlin wie in Wien haben sich mit ihren reich dotierten Hoftheatern an dieser Reformfrage nicht beteiligt.

Nur zu einer auffallenden Tat haben sich die beiden Hoftheater in Wien und Berlin aufgerafft: sie haben die Shakespeareschen „Historien", jene dramatisch unfertigen Szenen-

spiele aus der englischen Königsgeschichte mit erschreckender Vollständigkeit aufgeführt.

Jeder Kundige weiß, daß dieser Haufe von meist grimmigen Szenen, wenn auch einzelne vortreffliche unter ihnen sind, niemals Repertoirestücke bieten kann, weil sie keinen organisch-dramatischen Zusammenhang haben, und weil sie ein übermäßiges Personal für einen ganz speziellen Geschichtswinkel verbrauchen, welcher einen grundsatzlosen Bürgerkrieg zeigt voll grausamer Taten und weit abseits liegt von dem Interesse des deutschen Publikums. Jeder Kundige weiß, daß diese erkünstelte Aufgabe erstaunlich viel Zeit und Arbeit kostet und nichts hinterläßt als einen wüsten Eindruck.

Wenn diese historischen Skizzen — denn nur solche sind es — den Engländer veranlaßten, seine Spezialgeschichte in chronologischer Folge aufs jetzige Theater zu bringen, so erklärte sich das aus der heimatlichen Teilnahme. Aber das geschieht nicht. Es gilt solch ein Unternehmen in England für unverständig. Man wählt dort nur mitunter ein einzelnes der in der Form für veraltet geltenden Shakespeareschen Königsdramen, man wählt eins zur Aufführung, wenn man einen großen Schauspieler hat für eine Hauptfigur, und dann bringt man's mit einer ausgesucht luxuriösen Ausstattung, überhäuft es mit opernhaftem Pomp und künstlichem Detail, um die schaulustige Menge anzulocken. Literarisch wird kein Nachdruck darauf gelegt. Das bleibt unsern abstrakten Literarhistorikern vorbehalten, welche den Schatten für das Leben ausgeben möchten, weil sie mit dem Leben nichts zu tun haben.

Das Theater braucht aber doch nichts so dringend als das Leben, wenn es lebendig wirken soll, und bei solchen Schattenspielen erstirbt das Publikum und verdirbt selbst der Schauspieler. Das bessere Publikum, verlockt durch den großen Namen Shakespeares, interessiert sich einen Augenblick dafür, weil es ihm als eine literarische Tat angekündigt wird, und weil es meint, etwas Höheres anschauen und bewundern zu müssen. In Wahrheit kommt es enttäuscht nach Hause und quält sich mit dem peinlichen Kampfe: daß dies sogenannte höhere Theater doch nichts Rechtes gewähre. Es wird im Grunde dadurch dem Theater entfremdet. Die Schauspieler aber, deren Rollen großenteils ohne organischen Zusammenhang und voll schwülstiger Sprache sind, werden von gesunder Einfachheit abgezogen

und gewöhnen sich an gewaltsame Aeußerungen ohne innere Verbindung. Sie gehen künstlerisch beschädigt aus diesem wüsten Schlachtenlärm hervor.

Und so wie ich hier spreche, so sprechen alle diejenigen Kritiker, welche dem lebenden Theater mit Aufmerksamkeit folgen und welche nicht bloß nachbeten, so sprechen sie alle über dies täuschende und so kostspielige Experiment. Unter anderem sagt ein Theaterschriftsteller in Berlin folgendes über den Historien-Feldzug im Berliner Hoftheater:

... „Leichenhaufen füllen die Bühne, daß kein Lebendiger mehr Raum zum Stehen findet. Immer und immer sei es wiederholt: Nur der gelehrte oder hochgebildete Leser vermag die volle Wirkung dieser Erscheinungen zu empfinden. Die Ereignisse eines ganzen Jahrhunderts können dem Zuschauer unmöglich auf einmal so nahe gerückt werden, daß er eine Sühne sehe, deren Schuld in einem andern Drama verborgen liegt. Die hundert Jahre, welche dazwischen liegen, würden die Phantasie viel weniger stören als die 48 Stunden zwischen den beiden Theaterabenden. Jeder Schulknabe muß sich für die heutige Stunde präparieren, will er den Zusammenhang mit der gestrigen nicht verlieren — und hier soll ein tausendköpfiges Publikum einer schwierigen historischen Entwickelung durch 14 Tage mit voller Teilnahme der Phantasie folgen können? Selbst die schönste Claque wird mich nicht davon überzeugen, daß der Zyklus der Königsdramen die bildungsfrohen Abonnenten innerlich befriedigt habe."

„Das Fazit: eine exklusive Gesellschaft von einigen hundert Personen hat die Mode mitgemacht, Shakespeares Königsdramen in leidlichem Zusammenhange kennen zu lernen, einige Schauspieler hatten Gelegenheit, ihre Kraft am Shakespeare zu prüfen — monatelange Mühen wurden an ein Werk verschwendet, das trotz alledem und alledem unfruchtbar bleiben wird für die Entwickelung des deutschen Nationaltheaters."

Aber warum sage ich das alles bei Gelegenheit Eduard Devrients? Er hat ja selbst diesen Shakespeare-Kultus eifrig betrieben und hat ja auch diese „Historien" aufgeführt.

Jawohl. Aber wenn Zwei dasselbe tun, so ist es doch nicht immer dasselbe. Er hat es ganz anders getan. Bei ihm gehörten die Shakespeare-Aufführungen zu einem vollen System der Reform, und was er übrigens als Reform anstrebte, das brachte

er in Anwendung und Uebung bei den Shakespeare-Stücken. Sie waren ihm ein Uebungsfeld für die Ausbildung der Schauspieler, für die Aufmerksamkeit seines Publikums, nachdem und während er die Schauspieler vorbereitet hatte, in gutem Sprechen und aufsteigendem Vortrage, und nachdem er sein Publikum durch andere schwere Stücke gezwungen hatte, im Theater ernst nachzudenken und die Phantasie anzustrengen. Wohlweislich hat er es immer vermieden, diese Phantasietätigkeit — wie anderwärts so reichlich geschieht — durch großartigen und kleinartigen Schauplunder zu ersticken.

Man kann ihm vorwerfen, daß er sein ausgesprochenes Reformwerk mit Pedanterie betrieb, aber man kann ihm nicht vorwerfen, daß er den Shakespeare-Kultus abgerissen und zusammenhanglos, kurz wie ein unorganisches Experiment betrieben habe, wie ihn diejenigen betreiben, welche die innere Reform der Theatervorstellungen unbeachtet liegen lassen und dann äußerlich auf Shakespeares Autorität sündigen, um doch ein vornehmes Aushängeschild über die Pforte nageln zu können.

Eduard Devrient war es heiliger Ernst um eine Reform des deutschen Theaters.

Er war in Berlin geboren und in guter Schulbildung auferzogen. Der berühmte Ludwig Devrient war der Bruder seines Vaters, Carl und Emil Devrient waren seine Brüder. Er wurde für die Oper ausgebildet und trat unter das Personal des Berliner königlichen Opernhauses als wohlgeschulter Baritonist, besonders auch für die Spieloper, ausgerüstet durch Sicherheit des Wortes und entsprechende Haltung des Körpers. Dieser Körper war von kleiner Mittelgröße und trug den scharfgeschnittenen Kopf der Devrients mit Ruhe und Selbstbewußtsein. Ich hab' ihn noch als Figaro in Rossinis „Barbier von Sevilla" gesehen. Der ausgelassene Humor für solche Rollen fehlte ihm, er war vorzugsweise für gesetzte, streng ernsthafte Rollen geeignet.

Trotz literarischer Bildung in der Musikwissenschaft, welche ihn zum Beispiele in intimen Verkehr mit Felix Mendelssohn brachte, nahm er frühzeitig und streng ernsthaft ein tiefes Interesse am Schauspiele, zu welchem er später als Schauspieler gänzlich übertrat.

Seine jungen Theaterjahre fielen in eine Berliner Zeit, welche die Schauspielkunst mit großer Würde behandelte und

betrieb. Der Intendant des königlichen Hoftheaters, Graf Brühl, hatte das Theater mit einer gewissen Feierlichkeit geleitet, und die alten Schauspieler Beschort, Mattausch, Lemm hatten sich ihrem Stande und ihrem Berufe mit hohem Pflichtgefühle gewidmet und mit berechtigtem Anspruche auf Bildung. Diese Atmosphäre hatte der junge Eduard Devrient mit Ehrfurcht eingesogen. Er war ganz und gar erfüllt von dieser Stimmung, und die Haltung des Schauspielers war ihm nahezu eine priesterliche.

Das ist ihm lebenslang verblieben.

Frühzeitig beschäftigte er sich auch mit dramatischer Schriftstellerei. Die Oper und der Verkehr mit Mendelssohn scheint dafür den ersten Anstoß gegeben zu haben. Ein Königreich für einen guten deutschen Operntext! war ja Mendelssohns täglicher Ruf. „Hans Heiling" war später die Frucht, welche Eduard Devrient für Marschner pflückte. Leider ein Stoff mit Erdgeistern, deren Seelen wir nicht kennen, und deren dramatische Entwickelung willkürlich ausfallen und für uns schlichte Menschen unbehaglich geraten muß. In den Schauspielen, welche er schrieb, „Verirrungen" und „Treue Liebe", entwickelte er dafür behagliches Treiben und warme Menschlichkeit. Ich fand 1850 die „Verirrungen" noch als gern gesehenes Stück im Repertoire des Burgtheaters und hab' es oft aufgeführt. Es schließt sich in verständiger Art an die Ifflandsche Weise, welche ein getreuer Typus deutschen Wesens ist. Eben weil sie dies ist, behauptet sie sich immer wieder auf dem deutschen Theater, wenn sie mit Verstand und Talent angefaßt wird, sie behauptet sich leicht trotz allen Spotts und Hohns, welche die Schlegelsche Aesthetik in idealistischer Uebertreibung darüber ausgeschüttet hat zu großem Schaden des deutschen Theaters. Eduard Devrient wußte bis in sein Alter diesen einfachen, natürlichen Stil des deutschen Schauspiels zu würdigen, und die Inszenesetzung Shakespearescher Historien machte ihn darin keinen Augenblick irre. Darin unterschied er sich eben von jener Shakespearemanie, welche daneben jegliche gesunde Form der Heimat verächtlich fallen läßt.

Vorzugsweise der Spieloper angehörend, fand er leicht den Uebergang zum Schauspiele, und er wurde darin mannigfach beschäftigt, namentlich im milderen Charakterfache.

Es muß ihm nachgerühmt werden, daß er sein späteres Direktionsprinzip des würdigen Ensembles auch als Schauspieler einhielt, mit Aufopferung einhielt. Er übernahm bereitwillig kleine undankbare Rollen, wenn man fand, daß dadurch dem Stücke gedient werde. So übernahm er noch in späterer Zeit in meinen „Karlsschülern" ohne weiteres den „Hauptmann Silberkalb", nachdem er kurz vorher die wichtige Rolle des „Gellert" in „Gottsched und Gellert", ja früher sogar den Monaldeschi gespielt hatte. Monaldeschi paßte ihm gar nicht. Das wußte er. Aber es war an der königlichen Bühne kein Darsteller für diese Rolle vorhanden, und so übernahm er sie lächelnd und spielte sie mit sichtlicher Verleugnung seines Naturells, welches keine Ader besaß für den leichtfertigen Abenteurer. Der kurz vorher auf den Thron gekommene Friedrich Wilhelm IV. sah zu und sagte lachend: Wir haben kein Personal für solche Aufgaben!

Seine schauspielerische Tätigkeit verlief ruhig und anständig. Er gehörte damals zu den letzten Mohikanern des Hoftheaters, welche einen höheren Zusammenhang festzuhalten suchten mit Tradition und Disziplin des älteren deutschen Theaters. Neben ihm wandelte noch mit lahmem Fuße der alte Weiß, ein Veteran der soliden Hamburger Schule, welche von Schröder herab bis zum merkwürdigen alten Schmidt vorgehalten hatte.

Weiß war ein redlicher Schüler des alten Schmidt, ein Bekenner der ehrlichen Wahrheit im Komödienspiel. In seiner Einfachheit, Klarheit und Tüchtigkeit war Weiß als Darsteller und Regisseur von großem Werte. Besonders in Lustspielen wirkte er vortrefflich mit seinem sarkastischen Humor, und in bereitwilliger Hingebung für ein glaubwürdiges Ensemble machte er Eduard Devrient die Palme streitig. „Diese kleinste Rolle wollen Sie spielen, Papa?" fragte ich ihn bei meinem „Rokoko". „Ah", erwiderte er, „wenn ich das Stück für beachtenswert halte, dann muß ich mittun, falls ich auch nur einen Stuhl hinaustragen soll."

Neben diesem kleinen Männchen stand damals noch fest der dicke große Stawinski, ein verständiger, sehr zugeknöpfter Mann, ergraut im Theaterdienste und zuverlässig als Regisseur, welcher mit genauer Kenntnis des neu aufzuführenden Stückes auf die erste Probe kam und dem fein fragenden De-

vrient stets bündige kurze Antwort gab. Unbefragt schwieg er sorgfältig, und wenn er durchaus sprechen mußte, so geschah das sehr ruhig, und doch immer so, daß man im Hintergrunde eine genaue Kenntnis der Sache verspürte. Er übernahm nur noch kleinere Episodenrollen, die er ebenso ruhig erledigte, ruhig und sparsam, aber gut. Man erkannte den alten gewiegten Schauspieler, welcher sich nicht mehr in Unkosten setzten mochte. Er erschien blasiert, wenn man aber näher zufragte, bewies er mit ein paar einfachen Worten, daß er es nicht wäre, wenn er auch nicht lehrsam, wie der jüngere Devrient, den Zustand des deutschen Theaters bespräche. Jedenfalls war sein gemessenes Dasein ein Haltpunkt für das Ganze.

Sehr verschieden von ihm war ein Dritter, welcher wie Devrient die Schauspielkunst grundsätzlich behandelte, Louis Schneider. Immer geistig bewegt, immer genau unterrichtet, immer auf charakteristische Schärfe bedacht und zu idealen Anschauungen lächelnd, war er namentlich in letzterem Punkte ganz ein Gegensatz zu Devrient. Er war eine Autorität in allen Detailfragen, welche auf emsig gesammelten Kenntnissen beruhten. Sein Fleiß war staunenswert. Er übernahm bereitwillig die fadenscheinigste, nur auf einen Moment sichtbare Rolle eines Tanzmeisters, studierte dann den alten französischen Tanz Gavotte, tanzte schon auf der Probe mit minutiöser Genauigkeit, und nahm nach der Probe noch Stunden lang Uebungen vor mit einigen Partnern. Nicht etwa als Regisseur, das war er nicht, sondern aus keuschem Eifer für die Sache der Komödie überhaupt. Devrient sah ihm stets aufmerksam zu. Wenn nun gar kleine militärische Evolutionen vorkamen, dann übte Schneider tagelang mit Statisten, sie eifrig belehrend, wie man vor hundert, vor zweihundert Jahren marschiert sei und die Waffe gehandhabt habe. Es war sein Element, soldatische Genauigkeit auf der Bühne darzustellen, wie er sie bei preußischem und russischem Militär abgesehen hatte. Er ist später auch ganz ins politische Lager altpreußischen und russischen Wesens verschwunden, welchem er, die Bühne leider aufgebend, all seinen Fleiß und seine Kenntnis hingebend gewidmet hat. Nicht ohne Geist und behende Kombination. Für das damalige Theater war auch er ein wertvolles Mitglied, welches Sorgfalt, Treue und Disziplin genau aufrecht erhalten half, für Eduard Devrient stets ein interessanter Gegenstand der Beobachtung.

Vor allem wichtig war Seydelmann, welcher seine letzten Lebensjahre am Berliner Hoftheater zubrachte. Seiner geistigen Kraft wegen wurde ihm in Berlin eine große Bedeutung zugeschrieben, und er beschäftigte Devrients Kritik sehr lebhaft.

Der Heldenspieler Rott, welcher trotz großer Mittel bald ins Lustspiel verwiesen werden mußte, weil ihm die kernige Wahrheit fehlte, blieb ein Fremdling in diesem Kreise. Vom weiblichen Personal aber gehörte Frau Crelinger mit ihren beiden Töchtern ganz dazu. Auch sie stützte sich auf Tradition höchst würdiger Theatersitte, welche mit dem Berufe einer Künstlerin in keiner Weise tändeln ließ.

Mit einem Worte: es war ein sehr respektabler Grundstock vorhanden im königlichen Schauspielhause, welcher von der Intendanz des Grafen Redern in die Leitung des Herrn von Küstner überging. Zu diesem Grundstocke gehörte ganz und gar Eduard Devrient, und er hat unter und aus diesen Elementen Hauptsätze seines Lebensprogramms gesogen. Er hat hier das Hoftheater wie ein Staatswesen betrachten gelernt, welches grundsätzlich, durch und durch grundsätzlich behandelt sein wollte, und zwar in Art und Sitte preußischen Zuschnitts. Sein Augenmerk war ersichtlich schon damals darauf gerichtet, selbst Leiter und Regent eines Hoftheaters zu werden. Es hätte ihn gar nicht überrascht, wenn er statt Herrn von Küstner zur Führung des Berliner Hoftheaters berufen worden wäre. Für das Theater selbst wäre das auch wohl vorteilhaft gewesen, da Küstner bald nach oben mißliebig wurde und weder von dort noch von anderswo Unterstützung fand.

Der Prophet, besonders wenn er noch jung ist, findet wenig Glauben in seinem Vaterlande, und so folgte Eduard Devrient einem Rufe nach Dresden. Dort meinte er als herrschender Regisseur sein vorbereitetes System der Theaterführung in Vollzug setzen zu können.

Hier stieß er aber auf ein peinliches Hindernis, auf seinen Bruder Emil, welcher nicht im entferntesten willens war, sich im Sinne eines grundsätzlichen Staatswesens regieren zu lassen, ja sich überhaupt regieren zu lassen. In Emil Devrient trat dem Eduard Devrient das Virtuosentum schroff entgegen. In Gestalt des eigenen Bruders! Welch eine Qual! Aber jeder war ein Devrient mit dem harten Familienkopfe, mit dem unerschütterlichen Glauben an sich selbst. Emil war im Besitze

der Macht als beliebter ausübender Künstler, und Herr von Lüttichau, der Intendant des Dresdener Hoftheaters, wagte es nicht, diese Macht zu beschränken, er wagte es nicht, den blassen Systematiker Eduard, der wie ein Puritaner erschien, durch irgend eine Maßregel zu unterstützen. Der Puritaner erlag, der Virtuos triumphierte.

Hier hat Eduard Devrient den tiefen Widerwillen, ja den Haß eingesogen gegen das Virtuosentum, welcher ihn nie mehr verlassen hat.

Er zog sich in sein Zelt zurück, in sein Familienleben, welches sehr innig und wohlgeordnet war. Er versammelte eine kleine Gemeinde puritanischer Theaterfreunde um sich, welche ideale Vorstellung von einer Bühnenregierung hatten, und ihr, der andächtig zuhörenden, las er dramatische Poesien vor, welche über die gemeinen Hindernisse schnöder Theatergrenzen nicht hinüberdringen können zur Darstellung auf öffentlicher Szene.

Er las etwas eintönig und nicht ohne den Devrientschen Nasalton, aber mit deutlichem Hinweise auf den Geist der Dichtung.

Da kam von Süden her der lang ersehnte Ruf: der Großherzog von Baden berief ihn an die Spitze seines Hoftheaters in Karlsruhe, und nun konnte man gewärtig sein, eine gründliche Reform des Theaterwesens entstehen zu sehen.

Diese Erwartung hat denn Eduard Devrient tatsächlich erfüllt. Allerdings nicht ohne Erschrecken des kleinen Residenz-Publikums. Ich kam in jener Zeit seines Reformbeginns — und jener Beginn dauerte Jahre — einmal nach Karlsruhe und hörte von allen Seiten die Seufzer und Schmerzensschreie der bedrängten Abonnenten. Sie klagten bitterlich über die Erziehung, welche sie auszustehen hätten. Das machte ihn nicht irre. Die Charakterzähigkeit der Devrients zeigte sich unerschütterlich. Ein Devrient glaubt fest an das, was er sich als richtig zurechtgelegt, weil er an sich selbst fest glaubt, und er ist nicht abzubringen von dem Wege, welchen er erwählt hat. Und hier in Karlsruhe war Eduard Devrient an einen Herrn gekommen, welcher durch keinerlei Einflüsterung, ja durch keinerlei Geschrei bewogen werden konnte, seinen artistischen Direktor irgendwie zu stören. Der Großherzog hatte ihm einmal sein Vertrauen geschenkt, hatte ihm die unumschränkte Führung seines Hoftheaters zugesagt, und er hielt ihm vollständig Wort.

Das Ergebnis war denn auch nach einigen Jahren ein merkwürdig zufriedenstellendes. Das Theater war in seinem Inneren streng geordnet, war in seinem Repertoire gediegen, ja schwerwiegend, die Vorstellungen boten ein wohlgegliedertes Ensemble, in welchem wohl Mangel an ersten Kräften war, aber keinerlei Mangel an zweckmäßiger Leistung, an genauer Abstufung, an promptem Zusammenspiel. Und das früher so klagsame Publikum, welches über Mangel an Unterhaltung geseufzt, hatte sich an strenge Kost gewöhnt, hatte Geschmack gefunden an schweren Aufgaben, ja war stolz geworden auf sein systematisch einherschreitendes Institut und blickte überlegenen Sinnes auf das schlottrige Wesen anderer Theater.

Eduard Devrient hatte dies erreicht durch standhaften Sinn, durch standhaften Fleiß. Er redigierte seine in Szene zu setzenden Stücke auf das sorgfältigste, er setzte sie selbst in Szene und war auf den Proben der unermüdliche, alles, aber alles beobachtende und korrigierende Leiter. Er behandelte jede neue Vorstellung — sie mochte ein altes oder ein neues Stück betreffen — wie eine neu zu erledigende Kunstaufgabe. Er suchte die vielberufene Reform in Vervollkommnung aller einzelnen Bestandteile eines theatralischen Kunstwerkes, nicht aber in inhaltloser Verkündigung großer Formen und Titel.

In Sachen Shakespeares bekannte er sich im Gegensatze zu den Shakespearomanen zu einer starken Betonung des heutigen Bildungsstandes und Geschmacks. Er wollte dem nahezu dreihundert Jahre alten Dichter den Zugang zur heutigen Generation erleichtern und veranstaltete sogar — wohl unter Beihilfe seines Sohnes Otto — ganz neue Ausgaben selbst der bekanntesten Shakespearestücke. Es liegt ein solcher Hamlet gedruckt vor mir, verändert in Sprache und Szenenreihe, und zwar als Beginn einer zahlreichen Folge, welche wohl ausgeblieben ist, weil Alter, Krankheit und Tod dazwischen getreten. Und auch in diesem Punkte blieb er dem virtuosen Bruder Emil gegenüber bei seiner Ansicht: als dieser in Karlsruhe gastierend *seinen* Hamlet und nicht den von Eduard eingerichteten Hamlet spielen wollte, erklärte der Direktor Eduard, Emil werde ihn nach dem Karlsruher Buche spielen, oder gar nicht. Und Emil spielte ihn gar nicht.

Neben all diesen aufreibenden Direktionsarbeiten schrieb er unter zeitraubenden Studien seine Geschichte des deutschen

Theaters und entzündete mit dem letzten Bande derselben, welcher bis in die neueste Zeit reicht, einen großen Brand unter den Kollegen. Auch solcher Brand ist zum Guten.

Jeder menschlichen Schwäche freilich hat auch dieser Systematiker nicht völlig Stand gehalten, und mancher Gegner hat sich darob gefreut, an diesem steinernen Dogmatiker doch eine menschliche Regung zu entdecken. In den letzten Jahren seiner Direktionsführung hat die Sorge um seine Familieninteressen ihn überwältigt, und er hat zugunsten dieser Interessen einige Paragraphen seines Systems verhüllt. Ja zuletzt hat er, um ein Pressionsmittel in die Hand zu bekommen, heimliche Unterhandlungen um das Stuttgarter Hoftheater versucht. Dies hat mit Recht seinen Großherzog veranlaßt, seine Hand abzuziehen von dem Manne, welchen er so lange standhaft aufrecht erhalten. Und so ist Eduard Devrient nicht auf seinem Schlachtfelde, sondern seitab als Privatmann gestorben.

Aber hier kann man wohl sagen, daß ein kleiner Schatten das Licht hebe, und ich kann schließen: Eduard Devrient hat sein Pfund redlich verwertet, er hat wacker gearbeitet, er hat vielfach maßgebend gewirkt in Sachen des deutschen Theaters und verdient mehr denn irgend ein anderer den Dank aller derer, welche sich wirklich für das Gedeihen des deutschen Theaters interessieren.

---

62) Roderich Benedix.

Der alte Benedix vom Tode weggerafft! Wieder ein Lustspieldichter hinweg! Und wir haben deren so wenig, und neue wachsen so mühsam auf, so spärlich! Für das Lustspiel sind unsre Talente so dünn gesäet!

Er war gar nicht so alt, daß man ihn seiner Jahre wegen den alten Benedix zu nennen brauchte; er ist mit 63 Jahren schon gestorben. Aber er hatte früh angefangen und hatte Jahr für Jahr Stücke geschrieben; man mußte so oft von ihm sprechen, da hielt man ihn denn allmählich für alt, weil er ein alter Bekannter war.

Dazu kam allerdings, daß sein Körper schon seit Jahren die Spuren des Alters zeigte; den weißgrauen Vollbart, die schwerfällige Bewegung, das gefurchte Antlitz, und daß ein Schlagfluß seine Gliedmaßen gelähmt hatte.

Geistig war er keineswegs gelähmt, wenn auch etwas matter geworden. Seine wesentliche Eigenschaft, die Erfindung, war ihm ganz treu geblieben. Noch für die Wiener Weltausstellung hat er ein kleines lustiges Stück geschrieben, welches alle Merkmale seiner Situationskomik an sich trug. Er war wie ein ursprünglicher Humusboden, welcher ohne Zutat Jahr für Jahr keimt und treibt und Ernte bringt. Ohne Zutat. Denn ohne besondere Anregung wuchsen in ihm Stücke empor, welche er mit künstlerischer Ruhe niederschrieb.

Diese „künstlerische Ruhe" wird von unseren Hochweisen belächelt werden. „Benedix" — pflegten sie zu sagen — „schreibt so naturalistisch dahin, was ihm auf der Straße begegnet!"

Das war durchaus nicht der Fall. Benedix war eine künstlerische Natur. Sein starkes Talent war von einem sicheren Kompaß geleitet, und war unterstützt von einer guten Schulbildung. Die Gesetze der Komposition, welche jedem wirklichen Talente innewohnen, waren ihm wissenschaftlich klar, und wenn er nicht leicht ein höheres Thema ergriff und ausführte, so lag dies in seinem Naturell, nicht aber im Mangel an künstlerischer Bildung.

Namentlich für die Bildung, welche dem Theaterwesen nötig ist, hat er mehr getan als mancher in den Lüften wandelnde Thebaner, deren wir so viele haben und die so tief abzusprechen verstehen, ohne den Grund zu treffen. Benedix hat gründlich und durchwegs eigentümlich über unsere Sprache und über Anwendung derselben auf der Bühne geschrieben, er hat wie ein berufener Schulmann systematisch gelehrt und hat seine Lehre praktisch betätigt. Ja mancher Schauspieler kann das bezeugen, Fanny Janauschek zum Beispiel, welche eine seiner begabtesten Schülerinnen gewesen.

Achselzuckend nahm er die bei uns zahlreichen Kritiken hin, welche dem schöpferischen Autor in geringschätzigem Tone gute Lehren gaben, ohne eine Ahnung zu haben von den Quellen der Schöpfungskraft. Er hatte wie ein Pionier so mühsam und so selbständig alles durchgemacht, was Schrifttum und Theatertum betrifft, daß er sich zum Achselzucken wohl berechtigt wußte bei grüner Theorie, welche ihn abkanzelte. Und wie ist er abgekanzelt worden für seine stetige Wiederkehr mit neuen Stücken! — Nun, er kehrt nicht wieder, und die Lücke ist da! Die Unzufriedenen mögen in diese Lücke eintreten!

Eben weil er streng künstlerisch schuf, war er den Theater-Direktoren und -Regisseuren gegenüber unerbittlich, sobald diese Aenderung oder auch nur Kürzung in seinen Stücken vorschlugen. Er gab eigentlich nie ein Wort auf.

Und doch mußte zum Gelingen der Aufführung immer in seinen Stücken gestrichen werden. Er war breit in der Anlage der Handlung und der Charaktere, und täuschte über diese Breite nicht durch geistreichen Dialog. Sein Dialog war verständig, aber im ganzen trocken.

Jene Breite hatte guten Grund; sie begründete sorgsam die Handlung und die Charaktere, sie motivierte, wie man kurzweg sagt, und war also ebenfalls ein Zeugnis seines künstlerischen Sinns. Aber die Motivierung in hundert kleinen Atomen ist wertvoll für den Leser, gefährlich für den Zuhörer, oder richtiger für die Zuhörer. Denn die Ungeduld im Theater wächst so schnell, weil viel Zuhörer da sind, und weil die Ungeduld eine äußerst ansteckende Epidemie ist.

Benedix hat sich immer mit Recht beschwert über die Kürzungen, und dennoch strichen die Regisseure ebenfalls mit Recht, ja er selbst strich, wenn er selbst in Szene setzte. Das Theaterbuch ist eben was anderes als das Lesebuch.

In Szene gesetzt hat er während seiner ersten Lebenshälfte jahrelang, er ist in der Theaterpraxis aufgewachsen. Zuletzt war er Direktor des Stadttheaters in Frankfurt am Main.

Als er von dieser Stelle abtrat, zog er sich ins Privatleben nach Leipzig zurück, von wo er ausgegangen war. Hier und in dem nahen Grimma hatte er, einer wohlhabenden Bürgerfamilie angehörend, seine Schulbildung erworben. Als nun die Zeit gekommen war, die Laufbahn eines wirklich Gelehrten einzuschlagen auf der Universität, da sagte er sich: Nein, dies ist nicht dein Fach, die schöne Literatur ist es! Und er ging von dannen und wurde Schauspieler und Schriftsteller. Am Niederrhein, besonders in Wesel und Cöln, entwickelte er sich unter tapferem Kampfe um die irdischen Bedingungen des Daseins.

Ich selbst habe ihn noch einmal auf den Brettern gesehen. Er war schon ausgeschieden aus dem Schauspielerstande und trat nur ausnahmsweise noch einmal auf in seiner Vaterstadt. Vielleicht um sich auch den Seinigen einmal als darstellender Künstler zu zeigen. Er spielte den Honau in seinem „Doktor

Wespe". Ungemein einfach und natürlich, ja ein wenig trocken. Eigentlich ganz so, wie er schrieb. Der Nachdruck fehlte und die Höhe. Der Nimbus fehlte. Sein Aeußeres war von mittlerer Größe und war kräftig gebaut. Der Ausdruck des bärtigen Antlitzes war viel ernsthafter, als man ihn bei einem Lustspieldichter erwartete, ja es lag in den gefurchten Zügen gewöhnlich etwas Sorgenvolles. Dabei war er doch, wenn auch in ruhiger Weise, ein Lebemann, welcher am Rhein reichliche Lebensgewohnheiten angenommen hatte, und welcher auch noch spät Abends nach dem Theater seine Flasche starken Rheinweines mit stillem, aber vollständigem Verständnisse trank.

Nach seinem Tode sind einander widersprechende Notizen über seinen Vermögensstand in den Zeitungen erschienen: die einen sagen, er sei in Dürftigkeit gestorben, die andern leugneten das. Letztere haben beschönigt. Er hatte zu lange mit dürftigen Honoraren für seine Stücke auskommen müssen, als daß die bei einigen Theatern eingeführten Tantiemen hinreichenden Ausgleich bieten konnten. Er mußte bis zum letzten Lebenshauche nach Erwerb trachten und ringen, und schon zu Anfang des Jahres 1870 traten wir in Leipzig zusammen — einige wohlwollende Kaufherren, der immer zu guten Werken bereite Herausgeber der „Gartenlaube", Ernst Keil, und ich — um ein kleines Kapital durch Sammlung aufzubringen für Benedix und seine Familie. Wir schrieben Briefe an literaturfreundliche Potentaten und an alle sinnigen Führer der großen Zeitungen. Die Angelegenheit kam auch in guten Gang — da brach der deutsch-französische Krieg aus, und vor den größeren Sorgen mußte diese kleinere zurücktreten. Hoffentlich nehmen jene Leipziger Herren ihr früheres Vorhaben wieder auf, um die Nachgelassenen des populären Lustspieldichters vor Mangel sicherzustellen.

Das kann nicht schwer fallen, denn er stand immer dem großen Publikum nahe durch sein ganzes Wesen. Er war ein Patriot, wie man kurzweg zu sagen pflegt, um jemanden zu bezeichnen, welchem das Gedeihen des Vaterlandes am Herzen liegt. Er war es in liebenswürdiger Weise, indem er die Phrase vermied und stets auf heilsame Tätigkeit bedacht war, auf Tätigkeit, welche dem Vaterlande zugute kommen sollte. Er gehörte in diesem Betrachte zu jenen grundsätzlichen Charakteren, welche sich aus der deutschen Burschenschaft entwickelt haben: das Wohl

des Ganzen wie einen Kultus zu behandeln und bei jeder Gelegenheit, wenn's auch nur eine besondere Unterstützungsfrage betraf, auf das Glaubensbekenntnis eines guten Deutschen hinzuweisen.

Diese, ich möchte sagen, dogmatische Gesinnung, war denn auch vorherrschend in seiner Teilnahme am deutschen Theater. Jeden Zuwachs aus der Fremde sah er mißtrauisch an, und besonders ärgerlich war er bei den Experimenten, welche griechische und altbritische Theaterformen auf unsrer Bühne einführen wollten. Schul-Exerzitien, an deren Zeit und Arbeit verschwendet wurde! Bei den griechischen Aufführungen ließ er sich noch ein wenig dadurch beschwichtigen, daß sie in einer Donnerschen Kieselsteinsprache doch die Sprechwerkzeuge der Schauspieler übten; denn ein gutes Sprechen auf der Bühne war ihm die erste Bedingung. Für guten, klaren Vortrag der Worte von der Bühne herab hatte er stets geeifert und selbst Bücher geschrieben. In diesem einzigen Punkte stimmte er Ludwig Tieck bei: es leide unser Theater am schwersten dadurch, daß die Schauspieler nicht sprechen können und nicht sprechen lernen. Aber im ganzen blieb er diesen sogenannten „Restaurationen" entschieden abhold. „Schaffen", rief er, „das Lebendige formen soll man, nicht das Verstorbene galvanisieren und durch künstliche Mittel des Theaterprunks für lebensfähig ausgeben." So rief er und kam in völlige Entrüstung, wenn die professionsmäßigen Shakespeare-Ritter wieder einmal ein Experiment mit einem undramatischen Shakespeare-Stücke zuwege gebracht.

Er war in dieser Richtung von systematischer Opposition. Es war ihm Unwahrheit und ein Geschäft unproduktiver Menschen, den Geschmack und die Formen früherer Jahrhunderte wieder einführen zu wollen, und es überrascht mich gar nicht, daß er — wie jetzt verlautet — das Manuskript eines Buches hinterlassen habe, welches seinen Shakespeare-Unmut ausdrücken und nächstens bei Cotta erscheinen soll. Man sagt, es werde sich dem Rümelinschen Schlachtrufe gegen die Shakespeare-Knappen anschließen und die Uebertreibungen des Shakespeare-Kultus heftig geißeln.

Ich glaube, es wird Rümelin überbieten. Benedix führte in dieser Frage stets seine ganze Nüchternheit ins Feld und verschonte auch anerkannte Stücke, wie „Romeo und Julia", nicht

im mindesten. Die überladene Sprache zum Beispiel war ihm ein Gräuel, und er nannte sie eine tadelnswerte Manieriertheit.

Nun, in betreff höheren Geschmacks werden seine Gegner Waffen genug in der Hand haben. Man wird Benedix vorwerfen, daß er die bloße Gymnasial-Bildung nie ganz verleugnen gekonnt, und daß ihm die letzte Höhe der Anschauung gefehlt habe. Man wird ihm nachsagen, daß er auch sein Bestes, die patriotischen Interessen, hart angefaßt habe und daß er beschränkt geblieben sei. Daß er von starrer Heftigkeit in seinen Ansichten gewesen, daß diese Heftigkeit die weichen, weiten Linien des Menschenwesens nicht erkannt, und daß auch das Gleichgültige in seinen Händen wie dogmatische Unfehlbarkeit gelernt worden sei.

Das alles wird nichts daran ändern, daß sein Ausscheiden aus unserer dramatischen Literatur ein herber Verlust ist. Das bürgerliche Lustspiel, welches er fleißig und talentvoll angebaut, welches er mit seltener Erfindungskunst gepflegt hat, es ist durch seinen Tod verwaist. Wer komponiert wieder Stücke auf so einfachen Grundlagen, unter so schlichten Verhältnissen? Das war sein Talent. Und darin war er einzig. „Doktor Wespe", welcher in Berlin einen Preis erhielt und seinen Einzug auf alle Bühnen bedeutete, ist nicht das maßgebende Stück für ihn. Dafür hat es noch zu grelle Bestandteile. „Ein Lustspiel" ist es, welches den Kernpunkt seiner Leistungen darstellt. Da entwickelt sich aus den einfachsten Vorbedingungen ein Lustspiel, welches man mit Behagen ein deutsches Lustspiel nennen kann.

Lassen wir uns in unserer Wertschätzung solchen Talentes nicht stören dadurch, daß der feine Kritiker höheren Geist für unser Lustspiel fordert. Er soll fordern, und wir wollen hoffen, daß seine Forderung befriedigt werde. Aber auch wenn diese Befriedigung käme — wozu augenblicklich wenig Aussicht vorhanden — so wollen wir uns doch des Benedixschen Talentes dankbar freuen und ihm diesen Dank ins Grab nachsagen.

Wie geschah's denn mit Scribe in Frankreich?! Schalt man nicht in seinen letzten Lebensjahren heftig auf ihn und sein Talent? Er produzierte dem jungen Geschlechte, welches an die Reihe kommen wollte, viel zu lange, und selbst in Frankreich, wo man sonst die schöpferischen Talente mit grundsätzlicher Höflichkeit behandelt, wurde das Wort „Ficelle" ein ver-

höhnendes Losungswort gegen Scribe. Ficelle heißt bekanntlich Bindfaden, und man wollte damit bezeichnen, daß Scribe immer nur mit äußerlichen Mitteln anzuknüpfen und zu verknüpfen wisse in seinen Stücken. Geradeso hat man Benedix immer die „bürgerliche Nüchternheit“ vorgeworfen. Wenn es uns nur nicht damit ergeht, wie den Franzosen mit der Ficelle! Scribe war tot, und nach einiger Zeit krauten sich die Spötter am Kopfe und gestanden: La ficelle sind wir los, und was haben wir statt ihrer bekommen? — den Strick „la corde“!

Mögen nun auch wir nicht für des Benedix' „schlichte Wahrheit“ künstliche Geschraubtheit eintauschen müssen.

Mit einem Worte: wir haben guten Grund, den Verlust unseres Lustspieldichters Roderich Benedix herzlich und warm zu beklagen.

Anmerkungen

A. Theaterkritiken.

I. Aus der „Aurora" (Breslau).

1) Nr. 3, 22. Juli 1829.

II. Aus dem „Leipziger Tageblatt".

2) Nr. 79, 17. September 1832. — Nr. 117, 22. Oktober 1832.

S. 5. „Die Scharfenecker" von Franz Karl Weidmann, 1825 in Wien zum ersten Male gegeben.

S. 8. Ernst August Friedrich Klingemann: „Kunst und Natur", Blätter aus meinem Reisetagebuche. Braunschweig, 1819—1821. 2 Bände.

Zu Nr. 117 bemerkt die Redaktion, daß sie den Artikel aufgenommen, obwohl derselbe teilweise gegen die ständigen Beurteilungen des Blattes gerichtet, „teils weil er überhaupt geistvoll geschrieben, teils weil wir Meinungsfreiheit in jedem Dinge gern gestatten". Nur gegen die Bemerkungen Laubes über die allzu große Milde der Kritik wird protestiert.

III. Aus der „Zeitung für elegante Welt".

3) Nr. 30 und Nr. 31, 11. und 12. Februar 1833.

S. 14. „Die Teufelsmühle am Wiener Berge" von Carl Friedrich Hensler, gedruckt 1801. — „Das Donauweibchen" von Carl Friedrich Hensler, gedruckt 1792 u. ö. — „Der Schutzgeist" von Kotzebue, gedruckt 1814. — „Die Waise und der Mörder" nach Federici von J. F. Castelli, gedruckt 1819. — „Die Waise aus Genf" nach Victor von Castelli, gedruckt 1822 (vgl. Tieck, Dramaturgische Blätter 1, 173 ff). — Das Taubstummendrama ging aus von „Der Taubstumme oder der Abbé de l'Epée", von Bouilly, übersetzt von Kotzebue (1800). — Friedrich Wilhelm Ziegler, Wiener Schauspieler und Dramatiker (1759—1827).

4) Nr. 82 und 83, 27. und 29. April 1833.

S. 17. Der „Scharfrichter von Amsterdam", französisches Sensationsstück, von Laube schon in der „Aurora" abfällig beurteilt. — Friedrich Wilhelm Porth (1800—1874). — Frl. Wagner, die ich, ebenso wenig wie Herrn Ziegler, weiter nachweisen kann, verließ das Leipziger Theater 1837.

5) **Nr. 44 und 45, 3. und 4. März 1834.**

S. 19. Die „Abendzeitung“ in Dresden, 1817 ff, besonders unter Leitung von Th. Hell und Fr. Kind Theaterblatt.

S. 20. Joel Jacoby, der offenbar hier gemeint ist, hat auch Beiträge zur „Eleganten“ geliefert; über ihn vgl. Laube: „Erinnerungen“ 1, S. 307, Gutzkows Aufsatz in „Götter, Helden und Don Quixote“, Houben: „Gutzkow Funde“, S. 31 f, 154 f, 210 ff und 533; Arnold im „Euphorion“ 13, S. 242. — „Rochus Pumpernickel“ von Matth. Stegmayer, gedruckt 1811.

S. 21. Friedrich Sebold Ringelhardt (1785—1855) Direktor in Bremen, Köln und 1832—1844 in Leipzig. — „Der Stern von Sevilla“ nach Lope de Vega von J. Chr. Zedlitz, 1829 erschienen.

S. 22. Karl Theodor Küstner in Leipzig, vgl. Ed. Devrient: „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ (Neue Ausgabe) 2, S. 251 ff und seine eigenen „Mitteilungen“. — „Maria Tudor.“ Die Uebersetzung Hells (Th. Winkler) erschien 1834.

IV. Aus der „Zeitung für Elegante Welt“ 1843 und 1844.

6) **Das Leipziger Theater. 1843, Nr. 14, 5. April.**

7) **Das Hoftheater in Berlin. 1843, Nr. 46, 15. November.**

S. 35. Ueber Klingemanns Theaterleitung in Braunschweig vgl. jetzt das Buch von H. Kopp (Theatergeschichtliche Forschungen, Bd. 17) 1901. — Johann Christoph von Woellner, Minister unter Friedrich Wilhelm II (vgl. „Allgemeine Deutsche Biographie“ 44, S. 148 ff).

S. 40. Die erste Aufführung der „Medea“ des Euripides in Uebersetzung von Donner und Bothe, Musik von Taubert, hatte am 15. Oktober stattgefunden. — „Der standhafte Prinz“ von Calderon. — „Athalie“ von Racine.

S. 41. Gegen das französische Theater in Berlin richtet Laube auch einen speziellen Aufsatz (1844, Nr. 32); auch in Wien erstattet er noch 1853 ein großes bisher ungedrucktes Referat gegen Errichtung einer französischen Bühne.

8) **Der „Sommernachtstraum“ in Leipzig. 1844, Nr. 2, 10. Januar.**

S. 42. Heinrich Börnsteins „Eisenbahnlustspiel“ ist mir nicht bekannt.

V. Aus dem „Leipziger Tageblatt“ (1844—1846).

9) **Nr. 225, 12. August 1844.**

S. 53. Dr. Karl Christian Schmidt war Herausgeber der „Encyclopädie der medizinischen Wissenschaften“, der „Jahrbücher der in- und ausländischen Medizin“ u. a.

10) **Nr. 364, 29. Dezember 1844.**

S. 54. Heinrich Marr (1787—1871) in Leipzig bis 1848. — Karl Haffner [richtig: Schlächter] (1804—1876).

S. 55. „Der Weltumsegler wider Willen“ und „Don Quixote“, Possen von Gustav Raeder (Pseudonym von W. Emden).

11) **Nr. 68, 9. März 1845.**

S. 56. Vgl. die Vorrede zur Buchausgabe von „Rokoko“ S. 48 f.

S. 57. „Kaiser Friedrich“ ist das Trauerspiel von Gustav Kühne: „Kaiser Friedrich III in Prag“. — „Der deutsche Krieger“ von Bauernfeld, Besprechung in Nr. 86.

S. 58. Karl Meixner (1818—1888) von 1850 ab am Hofburgtheater. — Max Ballmann (1798—1859) vgl. den Wolffschen Almanach 1860, S. 151. — Therese Dessoir, geb. Reimann (1810—1866).

S. 59. Marie Baumeister (1819—1887). — Gotthold Lebrecht Berthold (1796—1852) — Julius Paulmann († 1874) von 1850 am Burgtheater.

12) **Nr. 120, 30. April 1845.**

S. 59. Joseph Wagner (1818—1870) kam aus Pest nach Leipzig.

13) **Nr. 225, 13. August 1845.**

S. 61. Ueber Franz Wallner (1810—1876) vgl. „Allg. deutsche Biographie“ 40, S. 762 ff und seine selbstbiographischen Schriften.

S. 64. Karoline Günther-Bachmann (1816—1874).

14) **Nr. 237, 25. August 1845.**

15) **Nr. 53, 22. Februar 1846.**

S. 66. Bertha Unzelmann (geb. 1822), die spätere Gattin Wagners und mit ihm 1850 ans Burgtheater engagiert, starb schon 1858.

S. 67. Heinrich Richter (1820—1896). — Heinrich Stürmer (1811—1902). — Heinrich Salomon (geb. 1825).

16) **Nr. 170, 19. Juni 1846.**

S. 68. Karl Grunert (1810—1869), vgl. „Allg. deutsche Biographie“ 10, S. 57. Er kam aus Stuttgart.

17) **Nr. 176, 25. Juni 1846.**

18) **Nr. 179, 28. Juni 1846.**

S. 72. Die „junge Schauspielerin“ ist Frl. Henriette Müller vom Hoftheater in Sondershausen. Von ihrem ersten Auftreten als „Parthenia“ sagt Laube (Nr. 163): sie spielt wie ein modernes Kammermädchen. „Sie hat die volle Zuversicht des kleinen Stils und Spiels, welche man sich auf Provinztheatern aneignet.“

19) **Nr. 182, 1. Juli 1846.**

VI. Aus der „Neuen Freien Presse“ (1867, 1868, 1870, 1871).

20) **Nr. 1127, 20. Oktober 1867.**

S. 75. Den ersten Teil der Kritik habe ich weggelassen, weil er wörtlich in Laube, „Burgtheater“ S. 466 ff aufgenommen ist.

S. 76. „Griselbis“ stand seit dem 30. Dezember 1835 alljährlich auf dem Repertoire, Laube kann daher eigentlich nicht von einer Wiederaufnahme (wie im „Burgtheater“ S. 469) sprechen. Der „Sohn der Wildnis“ (28. Januar 1842 zum ersten Male) hatte von Ende 1847 bis 1852 geruht. „Sampiero“ (22. Januar 1844 zum ersten Male) wurde im Erstaufführungsjahre 13 mal gegeben und dann nicht wieder bis 1850, wo Laube es einmal brachte.

S. 77. Die Fassung als Schauspiel in Halms Nachlaß (k. k. Hofbibliothek). Julie Rettich spielte das Stück 1863 in Berlin. Vgl. Laube, Burgtheater S. 488.

21) **Nr. 1153, 19. November 1867.**

S. 79. „Eine Gewissensfrage“, Schauspiel in 1 Akt von Octave Feuillet — „Der Herr Studiosus“, Schauspiel in 1 Akt von Charlotte Birch-Pfeiffer — „Sie hat ihr Herz entdeckt“, Schauspiel in 1 Akt von Wolfgang Müller von Königswinter.

S. 81. Franz Nissel: „Der Wohltäter“ zum ersten Male 6. September 1856.

S. 82. „Brutus und Collatinus“ von Albert Lindner, am 24. September 1867, die letzte Novität unter Laube. Vgl. meine „Burgtheatergeschichte“ 2, 2, S. 213, Laube, „Burgtheater“ S. 477.

S. 84. „Das Fräulein von Seiglière“ von Jules Sandeau (20. Januar 1852 zum ersten Male). „König und Bauer“ von Lope de Vega, bearbeitet von Halm (4. März 1841 zum ersten Male). — Der neue Oberregisseur war August Wolff aus Mannheim, der 1868 bis 1870 als artistischer Direktor des Burgtheaters figurierte.

S. 85. Die Stücke selbst bespricht Laube nur ganz flüchtig, das Müllers nennt er ein Puppentheater, mit dem auch Frl. Schneeberger, die die Hauptrolle mit großem Erfolge spielte, ein schlechter Dienst erwiesen werde. In einem Briefe an Halm (17. Januar 1868) beklagt sich Müller über die unfreundlichen Wiener Kritiken, namentlich über die Laubes, der ihm gesagt hatte: „er würde das Stückchen sofort geben, wenn er eine geeignete Schauspielerin hätte. Die Schneeberger kam und er gab es nicht, und als Sie es mit der Schneeberger gaben, schimpfte er darüber“. — Am 19. November schreibt Rettich an seine Tochter: „Eben heute ist wieder einer der giftigsten Artikel von Laube erschienen. Laube ekrasiert die ganze Direktionsführung und macht Münch Vorwürfe, daß er die beste Zeit des Theaters ver-

geude. Es ist eine formale Anklage seiner Direktionsführung und voll Gift und Bosheit geschrieben."

22) **Nr. 1178, 10. Dezember.**

S. 85. „Isidor und Olga" von Raupach war zum ersten Male am 15. Mai 1827 gegeben worden und hatte bis 1845 38 Vorstellungen erlebt: Dezember 1867 und Januar 1868 brachten noch je eine.

S. 91. Friederike Bognar, geb. 1840, von 1858—1873 am Burgtheater. — Sophie Müller (1803—1830) von 1822 ab am Burgtheater.

23) **Nr. 1199, 1. Januar 1868.**

S. 92. Zur „Drahomira", die bis 1870 13 mal gegeben wurde, vgl. meine Burgtheatergeschichte 2, 2, S. 222. Am 9. September 1867 erstattete Laube ein Gutachten über das Stück, in dem es hieß: „In der Komposition ein großer Fortschritt des Verfassers. Ob die ferne liegende Zeit und die Schwächen der späteren Akte nicht den Theatererfolg mindern werden, ist schwer vorauszusagen, da die Darstellerin hier viel, fast alles in der Hand hat. Jedenfalls ist das Stück eine verdienstliche Arbeit und zur Darstellung anzunehmen." „Tristan" wurde am 19. September 1859, „Heinrich von der Aue" 26. November 1860, „Edda" 10. Dezember 1864, „Am Tag von Oudenarde" 18. Oktober 1865 zur Enthüllung des Prinz-Eugen-Denkmals zum ersten Male gegeben. Vgl. Laube, Burgtheater S. 470. Law wurde von Weilen, zum Teile nach Laubes Roman „Der belgische Graf" (Mannheim 1845) in „Graf Horn" (30. Oktober 1870) behandelt. — Ueber Weilen (1828—1889) vgl. „Allg. deutsche Biographie" 41, S. 488.

S. 95. Melchior Meyr (vgl. „Allg. deutsche Biographie" 21, S. 650) „Herzog Albrecht" im Burgtheater am 19. November 1864, vgl. meine Burgtheatergeschichte 2, 2, S. 202; „Dramatische Werke" 1868.

24) **Nr. 1214, 17. Januar.**

S. 100. „Magnetische Kuren" zum ersten Male 20. April 1852.

S. 101. Christine Hebbel, geb. Enghaus, geb. 1817, im Burgtheater 1840—1875. — Frau Louise Schönfeld (geb. 1827) kam erst 1880 aus dem Stadttheater ans Burgtheater. — Franz Kierschner (geb. 1838) 1857—1874 Mitglied des Burgtheaters.

S. 104. Ueber Baumeister als Falstaff vgl. Laubes „Burgtheater" S. 205.

S. 106. Josef Altmann im Burgtheater 1866—1903.

25) **Nr. 1267, 10. März.**

S. 107. „Der Sohn", erste Aufführung am 6. März, nur viermal gegeben. — „Das Testament eines Sonderlings" von Charlotte

Birch-Pfeiffer, 27. Januar 1868. Laube sagt in Nr. 1226: „Das Stück ist als eine ästhetische Fehlgeburt auf einem ersten Theater gar nicht zulässig. Ein mittelmäßiges Theaterstück, in welchem die Rollen ihre Träger umbringen, das gibt man nicht."

S. 108. „Die Fräulein von St. Cyr", von Dumas père, zuerst unter dem Titel „Die unsichtbare Beschützerin" 23. November 1843, die erwähnte Reprise hatte am 19. Februar stattgefunden. — „Fesseln" von Scribe, seit 19. Mai 1842 auf dem Repertoire.

S. 108. „Die braven Landleute" (Nos bons villageois) von V. Sardou und „Montjoye" von O. Feuillet wurde nach längeren Verhandlungen, ebenso wie die „Schuld einer Frau" von Mme de Girardin dem Carl-Theater überlassen; vgl. meine Burgtheatergeschichte 2, 2, S. 200. „Böse Zungen", von Heinrich Laube, nach Ablehnung von seiten Halms im Theater an der Wien gegeben. — „Die Gräfin (Prinzessin) von Ahlden" von Bauernfeld, zunächst aus Rücksicht für den in Hietzing angesiedelten Ex-König von Hannover zurückgehalten, dann vom Dichter selbst zurückgezogen. — „Marie Roland" von der Ebner-Eschenbach, auch zensurwidrig befunden, s. meine Burgtheatergeschichte 2, 2, S. 216 ff.

S. 110. „Die Frau in Schwarz", scherzhafte Bezeichnung des „Testament eines Sonderlings", gebildet nach dem Titel ihres Stückes: „Die Frau in Weiß". — Das Gutachten Laubes über die „Marie Roland" ist von mir mitgeteilt im „Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft" 8, S. 169.

S. 111. „Miß Susanne" von Légouvé, s. S. 138 ff. — „Didier", Schauspiel in 3 Akten von P. Berton, erste Aufführung am 13. November 1868.

S. 113. Giboyer im „Pelikan" (Le fils de Giboyer) von Augier, zum ersten Male am 21. April 1865.

26) **Nr. 1278, 21. März.**

S. 113. Der „König Johann" gehörte zu den ersten Burgtheaterplänen Laubes, s. sein Burgtheater S. 274, 411, 490, meine Burgtheatergeschichte 2, 2, S. 172, 222.

S. 114. Hermann Ulrici „Shakespeares dramatische Kunst", 3. Auflage, 1868 u. a. — James Payne Collier, Shakespeare-Ausgabe 1858 u. a.

S. 121. Louisabeth Röckel (Matthes), [geb. 1841] Mitglied des Burgtheaters 1866—1871, 1879—1896. — Marie Seebach 1840—1897) im Burgtheater 1856—1857.

27) **Nr. 1318, 26. April.**

S. 122. Die „Hamlet"-Vorstellung am 19. April. — „Die Bastille", Lustspiel in 3 Akten von C. P. Berger. — „Ein liebenswürdiger Jüngling", Schwank in 1 Akt nach dem Französischen, beide am 22. April.

S. 128. Zeile 14 „Mensch" Verschreibung Laubes für „Jüngling". — Hermann Schöne (1836—1902) am Burgtheater von 1863 ab.

28) **Nr. 1328, 21. Mai.**

S. 129. „Gustav Wasa", 16. Mai, nur viermal gegeben, vgl. Bettelheim-Gabillon, Ludwig Gabillon S. 110 u. ö. Betty Paoli im „Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft" 10, S. 225.

S. 131. Das schweizer Stück von Scholz ist „Hans Waldmann".

S. 132. Die „Wiener Zeitung" (Nr. 120) nannte Scholz einen echten Dichter, Speidel („Presse" Nr. 139) konstatiert, daß Laube, indem er beide Stücke zurückwies, eine Sünde gegen den jungen Dichter begangen. — Alexander Rost (1816—1875), „Dramatische Dichtungen", 6 Bände (1867—1868). — Johann Georg Fischer (1816—1897). — Karl Werder, der Dichter des „Columbus" (1858) s. „Allg. deutsche Biographie" 44, S. 479.

29) **Nr. 1358, 11. Juni.**

S. 133. „Miß Susanne", erste Aufführung 9. Juni. — „Rosenmüller und Finke" von Karl Töpfer, erste Aufführung 15. Juni 1850. Meixner berichtet darüber an den abwesenden Direktor: „Man hat viel gelacht, doch merkte man dem Publikum an, daß der Stoff ein ungewohnter sei — es wußte nicht, ob es ihm auch wohl zukomme und erlaubt sei, sich zu amüsieren."

S. 134. Förster als Tell am 4. Juni.

S. 135. Die Mahnung wegen der „Makkabäer" in Laubes „Burgtheater", S. 238 f. – Der „Schulz von Altenbüren" von Salomon Heinrich Mosenthal (23. November 1867), von Laube in Nr. 1161 besprochen. Er sagt da: „Können wir ernstlich Interesse nehmen an einer Kuriosität?" und tadelt die disharmonische Aufführung.

S. 139. Frau Auguste Koberwein (geb. Anschütz) [1818—1895] 1841—1871 Mitglied des Burgtheaters.

30) **Nr. 1487, 20. Oktober.**

S. 141. Ueber „Architekturstücke" s. den Halm-Aufsatz S. 401 ff und „Burgtheater" S. 317.

S. 142. Das Stück von Hersch war am 5. März 1857 gegeben worden und wurde nur einmal wiederholt.

S. 143. Die „Brunhild" las Laube am 20. Dezember 1854 bei Julie Rettich vor, sie fanden alle, daß, wie sie an ihre Tochter schreibt, das Stück „viel Schönes und Neues enthalte, aber für die Bühne nicht brauchbar" sei.

31) **Nr. 1499, 1. November.**

S. 148. Mathilde Veneta, nur kurze Zeit engagiert.

S. 149. „Les femmes terribles" von Dumanoir unter dem Titel: „Seinen Namen, Madame!" am 25. September gegeben, von Laube in Nr. 1464 besprochen. Er selbst hatte das Stück schon 1858 ausgeteilt. Bei der Preisausschreibung von 1868 wurde „Schach dem König" von H. Schaufert, „Ueber den Parteien" von Müller von Königswinter, und der „Narr des Glücks" von Ernst Wichert prämiiert, s. meine Burgtheatergeschichte 2, 2, S. 220.

S. 150. Der Schluß bringt die ganz kurze Besprechung der beiden Novitäten: „Eine alte Schachtel", Lustspiel in 1 Akt von Gustav zu Putlitz und „Rose und Rosita", Lustspiel in 2 Akten nach dem Dänischen.

32) **Nr. 2241, 22. November 1870.**

S. 150. Erste Aufführung am 5. November.

S. 153. Marie Geistinger (1833—1904). Jani Szika (1844 geboren). Albin Swoboda (1836—1901). Leopold Grève (1837—1890).

33) **Nr. 2311, 1. Februar 1871.**

S. 156. „Reden muß man", erste Aufführung am 30. Januar, nur viermal gegeben, gedruckt „Ges. dramatische Werke" Bd. 24.

S. 159. „Der Vetter" (erste Aufführung im Burgtheater 14. April 1847). — „Das Gefängnis" (4. November 1851). — „Ein Lustspiel" (1. Januar 1854) — „Doktor Wespe" (18. Februar 1843). — „Eigensinn" (5. November 1856).

S. 160. Marie Norneck, Mitglied 1867—1876.

34) **Nr. 2339, 1. März 1871.**

S. 162. Vgl. Laube, „Norddeutsches Theater", S. 195 ff. Die Buchausgabe des Stückes erschien Leipzig 1868.

S. 163. Frau Marie Straßmann-Damböck (1827—1892) in Leipzig 1868—1870, im Burgtheater 1870—1886. — „Wullenweber" erschien Leipzig 1870.

S. 167. Bei dem Ausrufe der Gräfin gegen die langsam anrückenden Boten: „Schnecken" entstand das Gelächter.

S. 168. Zu den Bemerkungen über „Richard III" vgl. Laube, Burgtheater, S. 227.

35) **Nr. 2436, 8. Juni 1871.**

S. 173. Hippolyt Schaufert (1835—1872), sein Preisstück „Schach dem König" (gespielt 9. November 1868 im Burgtheater. — Heinrich Kruse (1815—1902). — Heinrich Bohrmann-Riegen, 1867: „Der letzte Babenberger", 1870: „Der Sohn seiner Zeit" usw. — Guido Mosing, (Pseudonym Conrad), geb. 1824, zu nennen sein: „Atho der Priesterkönig". — Weilen, s. S. 91 ff. — Friedrich Schütz (geb. 1845), verschiedene Lustspiele, die auch im Burgtheater gegeben wurden. — Hugo Müller (1831—1881), zahlreiche Schauspiele. — Rud. Arthur Müller (1826—1873). — Bernhard Scholz (1831—1871) s.

S. 129 ff. — Georg Prinz zu Preußen (Pseudonym G. Conrad) 1826—1902. — Franz Werner (Murad Effendi) 1836—1881, „Allg. deutsche Biographie“ 42, S. 44 ff. — Georg Siegert, geb. 1836.

S. 174. Oechelhäusers Ausgabe in 25 Bänden, Weimar 1871—1878.

S. 177. Der „Graf von Hammerstein“ im Stadttheater, 26. November 1872. — „Unerreichbar“ am 18. Mai 1869, „Jugendliebe“ am 17. Februar 1871, „Die Vermählten“ am 6. Juni 1871.

VII. Aus „Deutsche Rundschau“, hersgg. von J. Rodenberg 1875.

36) **Bd. III, April—Juni 1875, S. 149—153.**

S. 179. „Madame Archiduc“ als „Madame Herzog“, komische Oper von A. Millaud, Musik von J. Offenbach, am 16. Januar 1875 im Theater an der Wien. — „Oncle Sam“, Komödie von Victorien Sardou, am 20. Februar im Carl-Theater. — „Giroflé-Girofla“, komische Oper von A. Vanloo und E. Letterier, Musik von Ch. Lecoq, am 2. Januar im Carl-Theater. — „La jolie parfumeuse“ als „Schönröschen“, komische Oper von H. Tremieux und E. Blum, Musik von J. Offenbach, am 30. Oktober 1874 im Carl-Theater. — „Der Gehenkte“, Volksstück von Eduard Dorn, am 20. Februar im Josefstädter Theater.

S. 180. Ueber Alexander Strakosch vgl. Laubes „Stadttheater“ 19 f und Tyrolt, „Chronik des Wiener Stadttheaters“, S. 6 u. ö.

S. 181. Ueber die Historien, deren erste Gesamtaufführung vom 17. bis 23. April stattfand, vgl. meine Burgtheatergeschichte 2, 2, S. 233 ff.

S. 182. Die „kränkliche, schwachstimmige Schauspielerin“ ist Auguste Baudius (spätere Wilbrandt). — „Mutter und Sohn“ von der Birch-Pfeiffer, am 13. Februar im Stadttheater. — „Hand und Herz“, am 31. Dezember 1874, nur dreimal gegeben.

S. 183. „Im Dienste des Königs“, am 18. Februar, viermal gegeben.

37) **S. 301—306.**

S. 186. „Cagliostro in Wien“, Operette von F. Zell und R. Genée, Musik von Johann Strauß, 27. Februar.

S. 187. Die aristokratischen Vorstellungen im Palais Auersperg fanden vom 12. bis 18. März statt, sie brachten lebende Bilder, den 2. und 4. Akt von Molières „Misanthrope“ mit Got, Baronin Löwenthal und Fürst Constantin Czatoryski, das Vaudeville „Le diner de Madelon“ mit Fürstin Pauline Metternich, Got, Graf Kielmansegg, den Einakter „Oscar“ von Scribe mit Got, Gräfin Rossi, Baronin Löwenthal, und das Quodlibet „Mr. Chonfleury restera chez lui“ mit der Metternich in verschiedenen Rollen.

S. 191. Aehnlich erklärt Speidels Rezension („Neue Freie Presse" Nr. 3785), diese Stelle müsse „ganz die frühere Laune Heinrichs atmen, nur daß ihr nun der Königsmantel der gebundenen Rede umgeworfen ist".

S. 192. „Ehre um Ehre" am 14. März.

S. 194. Die Gründerversammlung fand am 4. April statt, ohne eine Entscheidung zu bringen. — Friederike Goßmann (1838—1906) spielte im März, am 30. fand die Faust-Aufführung statt.

38) **S. 471—476.**

S. 196. Das Josefstädter Theater wurde Mitte April geschlossen. — „Angot, die Tochter der Halle", komische Oper von Clairville, Siraudin und Koning, Musik von Lecoq, zum ersten Male am 9. Januar 1874. — „Die Reise um die Erde in 80 Tagen" von J. Verne und A. Dennery am 27. März 1875.

S. 197. „Das Weib des Claudius" von A. Dumas (fils). — „Mein Leopold", von Ad. L'Arronge, 10. Oktober 1874 im Carl-Theater. — „Die resolute Person", Posse in 6 Bildern, 10. April in der Komischen Oper.

S. 198. Josephine Gallmeyer (1838—1883). — Ludwig Martinelli (geb. 1833), heute Regisseur des deutschen Volkstheaters. — Felix Schweighofer (geb. 1842), nicht fest engagiert. — Alfred Schreiber (geb. 1838), jetzt Direktor des Stadttheaters in Baden. — Clemens Grün (1846—1902). — Von Julius Rosen wurde „Ins volle Leben" am 17. April 1875 gegeben. „Schwere Zeiten" am 17. Februar 1874 zum ersten Male, hatte 40 Aufführungen.

S. 202. „Ein Erfolg", am 25. November 1874. — „Arria und Messalina", am 14. Dezember 1874. — Die ungeheuer scharfen Kritiken Speidels in „Neue Freie Presse" Nr. 3686 und 3705.

S. 204. Der Erlaß des Ministeriums in „Neue Freie Presse", Nr. 3822, der Dank Dingelstedts Nr. 3829, der der Künstler Nr. 3834.

B. Abhandlungen.

39) **„Neuer Shakespeare" als „Neues Theater I" in „Zeitung für Elegante Welt" 1843, Nr. 24, 14. Juni.**

S. 209. „Schauspiele", übersetzt und erläutert von Adalbert Keller und Moriz Rapp, Stuttgart 1843—1846. 37 Hefte. — Karl Simrock: „Shakespeare als Vermittler zweier Nationen". Probeband: Macbeth. Stuttgart und Tübingen, 1842.

40) **„Eugène Scribe und unser Lustspiel" als „Neues Theater II" in „Zeitung für Elegante Welt" 1843, Nr. 35, 30. August.**

S. 219. Ueber Kompagniearbeit vgl. die Vorrede zu „Gottsched und Gellert", S. 18 und „Cato von Eisen", S. 10f.

S. 220. M. Bouffé (1800—1888), von Laube auch in „Paris 1847" besprochen.

S. 220. Theodor Döring (1803—1878). — Karl Grunert s. Seite 68 ff; in dieser Nummer der „Eleganten" steht auch ein Bericht über Grunert in Berlin. — Bertrand et Raton (1841), La caméraderie (1841), Le verre d'eau (1842), L'ambitieux (1842), La calomnie (1841), Le fils de Cromwell ou une restauration (1842).

S. 221. V. E. Philarète Chasles (1799—1873). — Brunswick, Pseudonym für Léon Lhéri (1805—1859).

S. 222. Karl Blum (1785—1844): „Tempora mutantur oder die gestrengen Herrn", Lustspiel in 3 Akten nach dem Italienischen (1. Aufführung in Berlin am 4. August 1840). — Amalie von Sachsen (1794—1870), „Gesammelte Werke", erschienen 1873. Von Laube im „Burgtheater" S. 137 sehr freundlich behandelt.

S. 223. Leopold Feldmann (1802—1882) „Das Porträt der Geliebten", im Burgtheater am 7. März 1843 zum ersten Male gegeben.

41) „Nochmals Gottsched und Gellert", „Grenzboten" 1845, III, S. 571—577.

S. 224. Die Kritik Kurandas über die Leipziger Aufführung vom 18. September steht im selben Bande, S. 485—490. Die Wahl des Stoffes wird beanstandet: „Der Dichter ist in einem schlimmen Dilemma, die Zeit ist nicht entfernt genug, um ihm alle Freiheit romantischer Erfindung zu gestatten, und doch ist die Zeit auch nicht nahe genug, als daß dem größeren Publikum alle Stichwörter derselben ohne Kommentar verständlich werden können." Das Werk ist Stückwerk, aber außerordentlich geschickt zusammengefügt. „Entschiedenen Protest muß man aber im Interesse der Kunst wie der ferneren Entwickelung des deutschen Theaters gegen das Uebermaß von politischen Anspielungen einlegen, von denen das Stück von Anfang bis zu Ende durchwirkt ist. Da ist auch nicht ein Ereignis der letzten 3 Monate, das nicht seine bezügliche Stelle im Dialoge fände. Abgesehen von der Lehrfreiheit, von der Verwendung der Universität zu einer Polizeianstalt, von Preußens Beruf, finden die Leipziger Ereignisse, die Itzstein-Heckersche Angelegenheit, die Untersuchungskommission usw. ihre Stelle. Sogar das berüchtigte Wort „fahnden" hat Laube nicht verschmäht. Dies ist ein Mißbrauch der politischen Reizmittel in einem Stück, das Anspruch auf ein Kunstwerk und nicht auf eine Gelegenheitspiece macht. Schon Gutzkow tut des Guten manchmal zu viel; aber so weit wie Laube in seinem Gottsched hat es die politische Phrase auf der Bühne noch nicht

gebracht. Wahrlich, wenn Laube die politische Phrase auf der Bühne absichtlich hätte zu Tode jagen wollen, um sie in Zukunft unmöglich zu machen, so ist ihm dies gelungen."

S. 227. Robert Heller (1844—1871) vgl. „Allg. deutsche Biographie", 11, S. 695. Von Hamburg aus, wo er sich später festsetzte, wurde er Laubes Vermittler und Berater bei vielen Burgtheater-Engagements.

S. 228. J. A. v. Itzstein und Fritz Hecker wurden auf einer Reise nach Norddeutschland 1845 aus Berlin und den preußischen Staaten ausgewiesen.

42) **„Die Entstehung der Karlsschüler." Handschrift in Laubes Nachlaß.**

S. 230. Ueber Ludwig Eckardt (1827—1871) vgl. Wurzbach 3, S. 418. 1856 schreibt er in einem aus Bern 13. März datierten Briefe an die „Allgemeine Zeitung" (Nr. 79): „Es ist richtig, daß ich vor Jahren den Stoff der „Karlsschüler" Herrn Laube gegenüber als meinen in Anspruch genommen habe. Damals, ein 18jähriger Student, teilte ich Herrn Laube bei einem Besuche in Leipzig meinen Plan, die Flucht Schillers auf die Bühne zu bringen, mit, und kam nachher auch noch in einem Briefe darauf zurück, dem ein Lustspiel: „Der politische Dichter", beilag, dessen Dialog Herrn Laube wenigstens bei einer Stelle der „Karlsschüler" vorschwebte. In der hohen Meinung eines Jünglings von seinem Können trat ich gegen Herrn Laube öffentlich auf und wurde — nicht beachtet." Ueber seine lächerliche dramatische Produktion vgl. „Grenzboten" 1847, IV, 255.

S. 232. Ueber Auerbach vgl. die Vorrede zu der Buchausgabe der „Karlsschüler", S. 22.

43) **„Richard Wagners Reformversuche." Handschrift im Nachlasse Laubes** — wohl Ende 1845 oder Anfang 1846 geschrieben, nach der Bemerkung im Briefe an Halm (27. November 1845): „In Dresden habe ich meines Freundes Wagner Oper „Tannhäuser" gesehen; ein prächtiger Stoff für Oper oder Stück, wenn ein blutvolles Talent gleich dem Ihren darüberkommt. Sie könnten ein schönes Stück daraus machen."

44) **„Die schöne Literatur und das Theater in Deutschland." „Allgemeine Zeitung" 1845, Beilage Nr. 62, 3. März, Nr. 63, 4. März.**

S. 236. Ueber Zschoppe vgl. Laubes „Erinnerungen", Houben, „Gutzkow-Funde" S. 45 ff, Gutzkows „Oeffentliche Charaktere" (Ges. Schriften Bd. 9), Geiger „Das junge Deutschland" u. a.

S. 243. „Moriz von Sachsen" im Burgtheater am 21. Februar 1845.

S. 244. Joseph v. Auffenberg (1798—1857), „Allg. deutsche Biographie“ 1, S. 654, „Werke“ in 20 Bänden, Wiesbaden 1843—1845; seine Intendantur des Karlsruher Hoftheaters dauerte bis 1849. — Philipp Jacob Düringer (1809—1870) in Mannheim als Regisseur 1843—1853.

S. 247. Heinrich Moritz (1800—1867) von 1833 ab in Stuttgart.

S. 248. In Hamburg leitete Wurda das Stadttheater, Ch. Maurice das Thalia-Theater (vgl. „Zeitung für Elegante Welt“ 1844, Nr. 8).

S. 249. Carl von Holtei leitete kurze Zeit 1844 das Breslauer Theater.

S. 250. Nr. 73 (14. März) bringt eine „Wien, 9. März,“ datierte Entgegnung, in der es heißt, man habe eine unparteiische Aeußerung in diesen Artikeln erwartet, sehe sich aber sehr enttäuscht. „Der geehrte Herr Verfasser hat seine Sympathien und Antipathien zu offen dargelegt, als daß hierüber auch nur der Schatten eines Zweifels möglich wäre. Wahr, ohne jedoch neu zu sein, ist, was er von allgemeinen Uebelständen im deutschen Theaterwesen rügt. Was er aber von einzelnen Kunstinstituten aussagt, ist hie und da so hart und übertrieben, daß man beinahe annehmen möchte, der Herr Verfasser habe absichtlich Widerspruch hervorrufen wollen. Hier nur ein paar Worte über das kaiserliche Burgtheater in Wien. An dieser Kunstanstalt soll die Annahme der Stücke an Bedingungen geknüpft sein, die aus einer längst begrabenen Zeit stammen und viel mehr einer überlebten Etikette, als einem heilsamen Konservativismus angehören. Wie kommt es doch, daß es, trotz dieser absurden Bedingungen, der Direktion des Hofburgtheaters möglich wird, nicht ein einziges Stück unserer klassischen dramatischen Literatur dem Publikum vorzuenthalten? Durch Aenderungen in den Stücken, durch teilweise Verstümmelungen, sagen die Gegner. Wäre es diesen Herren doch gefällig, sich in das Parterre des Burgtheaters zu bemühen, wo Stücke dargestellt werden, worauf sie ihr Augenmerk geworfen. Es würde ihnen dann eben so gehen, wie es jährlich Tausenden zu ergehen pflegt, die mit grotesken Vorstellungen über Wien und die Oesterreicher nach der Kaiserstadt kommen. Daß die Direktion des Burgtheaters Rücksichten auf fremde Höfe und einzelne Verhältnisse nimmt, kann nicht geleugnet werden; solange indessen Hoftheater bestehen, solange werden auch dergleichen Rücksichten nie vollkommen beseitigt werden können. . . . Die als so hemmend geschilderten Bedingungen der Annahme haben die Direktion des Burgtheaters nicht gehindert, eine große Anzahl dramatischer Werke anzunehmen.

Hier aber liegt ihre Verlegenheit und eine unversiegbare Quelle von Verdrießlichkeiten für sie, weil sie mit der Eigenliebe und dem Eigennutze der Schriftsteller in Konflikt

geraten muß. Im Verlauf eines Jahres kommen 8 bis 10 neue Stücke zur Aufführung. Es ist keine Frage, daß deren um die Hälfte mehr gegeben werden könnten; indessen ist es gewiß, daß jedes gewählte Stück tüchtig einstudiert und ausgezeichnet in Szene gesetzt wird. Nun denke man: wie beschränkt die Anzahl der neuen Stücke in einem Jahre und wie groß die Zahl der Autoren! Wollte jeder der letzteren mit einem Skandale drohen, wenn sein Stück in dieser oder jener Zeit nicht gegeben würde, so gäbe dies ein unwürdiges und abstoßendes Schauspiel. Sind manche Schriftsteller in der Lage, dem Publikum pikante Theaterdinge mitteilen zu können, so wäre es andrerseits für manche Theaterdirektion eine Leichtigkeit, über Umtriebe und Unlauterkeiten mancher Schriftsteller überraschende und befremdliche Eröffnungen zu machen."

Auf diese, sichtlich offiziöse Erklärung repliziert Laube in Nr. 106 (16. April) unter dem 24. März:

„In Nr. 73 dieser Blätter findet sich ein Schreiben aus Wien, welches gegen meine Bemerkungen über die Zensurgrundsätze für das Burgtheater gerichtet ist. Die Art des Widerspruchs würde keine Polemik erfordern, da es sich darin nur um ableitende Worte und nicht um einen Widerspruch in der Sache handelt. Aber die Sache selbst ist zu wichtig, als daß wir sie einer zerstreuenden Ablehnung überlassen dürften. Der Verfasser jener Ablehnung findet einen Trost darin, daß die Vorwürfe von einem Beteiligten ausgehen, will sagen von einem Schriftsteller, der selbst Stücke schreibt und die Hemmnisse selbst erfährt. Andere werden finden, daß eben nur ein solcher etwas Rechtes von der Sachlage wissen möge, und daß er nicht deshalb zu verwerfen sei, weil er egoistisch sein könnte. In solchen Angelegenheiten ist ja doch die ungünstige polizeiliche Voraussetzung nicht die nächste, wenigstens nicht die angemessenste, und in literarischen Fragen halten wir gern darauf, daß diese nicht ohne Not auf niedere Standpunkte versetzt werden. Der Verfasser meint ferner, die Bedingungen der Annahme eines Stückes müssen doch nicht so „absurd" sein, da man ja nicht ein einziges Stück der klassischen Literatur dem Publikum vorenthalte. Er wäre mir gerechter gewesen, wenn er auf die Erörterung der von ihm „absurd" genannten Bedingungen eingegangen wäre, statt sich nur auf eine faktische Erscheinung zu berufen. Denn ich habe eben gesagt, daß eine Konsequenz mit jenen Zensurbedingungen nicht eingehalten werden könne, und daß man sich, um nicht verspottet zu werden, von Konzession zu Konzession flüchten müsse, ja daß eben auch die klassischen Stücke nur aus Konzession zugelassen werden, von dem System der Bedingungen aber verworfen würden. Lassen wir aber diese schiefe Linie ganz außer acht, was ist dann das für eine Pflege der Literatur,

wenn das Beste erst gestattet wird, nachdem es alt und längst durch allgemeine Entscheidung der Nation unabweislich geworden? Man nennt dies von einer ausgebildeten Pflanze leben, welche man im Entstehen unterdrückt hätte, wenn man allein gewesen, wenn man stark genug gewesen wäre, sie zu unterdrücken. Wird damit der Vorwurf der Unproduktivität beseitigt? Mich dünkt, er wird bestätigt. Und ist die Behauptung selbst, daß „trotz der absurden Bedingungen" alle klassischen Stücke gegeben werden dürfen, wenigstens faktisch richtig? Auch dies nicht einmal. Nehmen wir an, der Begriff des Klassischen sei für uns derselbe wie für jenes Zensurkriterium, nehmen wir an, es fehle kein Stück von Bedeutung, erscheinen denn diese Stücke wirklich in ihrer klassischen Echtheit? Wird die klassische Weihe nun wirklich so respektiert, daß sich ihr das polizeiliche Bedenken unterordnet? O nein; es geschieht dies nur, wo kein Ausweg möglich ist, wo aber dieser möglich ist, da wird die klassische Vorschrift geändert, und der Priester Domingo z. B. im Don Carlos wird ein müssiger Don Perez. Eine tiefe Ader des klassischen Stückes wird unterbunden und vom Organismus getrennt, daneben aber doch unbefangen geäußert: man respektiere ja das Klassische.

Endlich setzt der Verfasser, nachdem er uns so pathetisch beiseite geführt, die bekannte Formel hinzu: es gehöre dies alles zu den „grotesken Vorstellungen über Wien und Oesterreich", welche aus dem Reiche der Fabel stammten. Als ob Oesterreich mindestens hinter Ostindien läge! Glücklicherweise hat es doch auch Verteidiger, welche zugestehen, daß bei der heutigen Verbindung unter den Ländern eine Redeformel nicht mehr angebracht sei, welche mit unerschütterlicher Genügsamkeit so lange gebraucht worden ist. Wir können versichern, daß unserem Danke nicht die kleinste Aenderung in den Zensurvorschriften fürs Drama entgehen würde. Ja, wir wären dem Herrn Verfasser schon dankbar gewesen, wenn er die strengen, selbst die strengsten Zensurvorschriften verteidigt hätte. Den Kampf fürchten wir nicht, sondern die ewig ausweichende Wendung, unter welcher jegliche Entwicklung verkümmert wird. Ich glaube dem Herrn Verfasser gern, daß mit meiner Skizzierung der Hoftheater manches Interesse verletzt worden ist, ja, ich muß ihm naiv gestehen, daß dies unter die Absichten der Skizzierung gehört. Es gibt auch Interessen, welche nicht geschützt werden sollen, und ich kann ihm zu meiner besonderen Genugtuung mitteilen, daß jene herben Bemerkungen schon in so kurzer Zeit an einigen Theatern Früchte kleiner Reformen getragen haben. Ich schmeichle mir auch, daß die eigentlich kompetenten Behörden jene wohlgemeinten Bemerkungen über das Burgtheater nicht wie der Herr Verfasser abweisen werden. Das Burgtheater

ist ein für deutsche Kunst zu wichtiges Institut, als daß es von den Lenkern eines neuerdings wieder so reich sich entfaltenden Staates verjährten Bedingungen überlassen bleiben sollte. Was der Herr Verfasser am Schlusse in Form versteckter Drohung hinzufügt, indem er auf Umtriebe der Autoren deutet, das darf keinen Widerspruch erwarten. Nicht doch! Die Sache ist wichtig genug, um nicht in die Sphäre persönlicher Klatschereien gedrängt zu werden. Fühlt man sich zu letzteren als zu passenden Hilfsmitteln getrieben, so ist es dann immer noch Zeit, nackten Tatsachen, wenn deren vorhanden sind, nackte Erklärungen gegenüberzustellen. Es ist aber wohl heutiges Tags geratener, die Achtung für Schriftsteller dadurch auszudrücken, daß man ihnen edle Motive zutraut, und daß man auf Untersuchung der wirklichen Frage eingeht, nicht aber dadurch, daß man die Frage umgeht und die Aufmerksamkeit auf Nebelschatten, welche bedenklichen Inhalt bergen können, zu lenken sucht. Heinrich Laube."

45) **„Briefe über das deutsche Theater."**

I. „Allgemeine Zeitung" 1846, Nr. 120, Beilage, 30. April.

S. 250. Das „kleinere Hoftheater" wohl Darmstadt, wo Schauspieler Karl Johann Becker auch einige Zeit die Oberregie führte.

II. „Allgemeine Zeitung" 1846, Nr. 124, Beilage, 4. Mai.

S. 260. Gemeint ist wohl der „Monaldeschi". Ueber ein französisches Stück, das Deutschland verspottete, vgl. „Paris 1847" S. 172 ff.

III. „Allgemeine Zeitung" 1846, Nr. 129, Beilage, 9. Mai.

S. 262. Ueber das französische Publikum vgl. auch „Paris 1847". — Im Aufsatze über die „Marquise von Villette" („Grenzboten" 1845) heißt es: „Der Franzose hört viel aufmerksamer, ja viel angestrengter im Theater zu, als der Deutsche."

S. 265. Das Fragezeichen stammt vom Redakteur Kolb.

IV (falsch V bezeichnet). „Allgemeine Zeitung" Nr. 352, Beilage, 18. Dezember.

S. 269. Pius A. Alexander [1782–1827] (vgl. Martersteigs Biographie) und Amalie Wolff (1780—1851). — Johann Jakob Graff (1768—1848). — Carl Ludwig Oels (1780—1833). — Caroline Jagemann (1777—1848).

S. 275. „Der verwunschene Prinz" von Laube 9. März 1852 ins Burgtheater geführt.

V. „Allgemeine Zeitung", 1847, Nr. 11, Beilage, 11. Januar.

S. 278. Eine Preisausschreibung hatte in Wien nur 1769 stattgefunden. Zu Laubes Aeußerungen vgl. sein „Burgtheater" S. 195.

46) „Das deutsche Theater. Ein Gegenwort." Handschrift in Laubes Nachlaß. — Jedenfalls in das Jahr 1858 zu setzen.

S. 289. A. v. Wolzogen (vgl. „Allgemeine Deutsche Biographie" 44, S. 199) schrieb in der „Allgemeinen Zeitung" 1857, Beilage Nr. 353—355, einen Aufsatz „Musikalische Leiden der Gegenwart". Darauf erwiderte F. Brendel in der „Neuen Zeitschrift für Musik" 1858, Nr. 2. Wolzogens Antwort erschien unter der Ueberschrift: „Zur Musikfrage", 1858, Nr. 41 u. 42 der „Allgemeinen Zeitung". Er nennt die Zukunftsmusik ein „höchst gefährliches Symptom unserer allgemeinen Krankheitszustände", protestiert gegen diesen „Vandalismus" der Kunst und wendet sich auf das schärfste gegen Wagner und Liszt (vgl. noch Nr. 61 u. 62). An diese Ausführungen knüpfen die Artikel: „Deutsche Bühnenzustände (Nr. 95, 96, 100, 101, 105 u. 106) an, deren Inhalt aus Laubes Entgegnung ersichtlich wird. Ich erwähne nur, daß er zu den Klassikern schon Grillparzer stellen will, der „nach seiner verunglückten „Ahnfrau", welcher er seinen Mißkredit allein verdankt, noch die vortrefflichsten Stücke von hohem poetischen Wert und voll reichen dramatischen Lebens geschrieben hat; wir erinnern hier nur an „Sappho" ... sowie an das die ungeschlachten Sitten der Völkerwanderung mit feinem dichterischen Takt zu einem komischen Vorwurfe benutzende Lustspiel „Weh' dem, der lügt!""

S. 292. Karl Töpfers „Hermann und Dorothea" (1820).

S. 294. „Mahomet" von Voltaire-Goethe (19. Mai 1802). — „Jon" von A. W. Schlegel (2. Januar 1802). — „Alarcos" von Fr. Schlegel (29. Mai 1802). — „Das Mädchen" („Die Fremde") aus Andros nach Terenz von Einsiedel (6. Juni 1803).

S. 299. „Julius Cäsar", nach Wieland von Dalberg in Mannheim am 24. April 1785 zum ersten Male.

C. Charakteristiken.

47) „Seydelmann." „Zeitung für Elegante Welt", 1843, Nr. 13, 29. März.

48) „Gutzkow-Kühne-Marggraf." „Neues Theater IV" in „Zeitung für Elegante Welt", 1843, Nr. 50, 13. Dezember.

S. 309. Zu „Richard Savage" (1842) und die Umänderungen vgl. Houben, „Gutzkow-Funde", S. 98f und meine Burgtheatergeschichte 2, 2, S. 187.

S. 311. „Werner" (1842), „Die Schule der Reichen" (1842), „Ein weißes Blatt" (1844).

S. 312. „Patkul" (1842).

S. 313. Ferdinand Gustav Kühne (1806—1872), zum „Kaiser Friedrich“, vgl. S. 57.

S. 314. Hermann Marggraf (1809—1864), „Allg. deutsche Biographie“, 20, S. 337. „Das Täubchen von Amsterdam“, Leipzig 1839.

49) „Klein-Mosen-Prutz.“ „Neues Theater III“ in „Zeitung für Elegante Welt“, 1843, Nr. 41, 11. Oktober.

S. 316. Julius Leopold Klein (1810—1876), s. „Allgemeine deutsche Biographie“, 6, S. 96, vgl. W. Wetz „Voss. Zeitung“ 1901, Sonntags-Beilage Nr. 31 ff, „Maria von Medicis“, Berlin 1841, „Luines“, Berlin 1842 (Dramatische Werke 1871, Bd. 1), „Concini“ scheint nicht im Druck erschienen.

S. 317. Ludovic Vitet (1802—1873): „Les barricades, Scènes historiques“ 1826. — „Les états de Blois, Scènes“ 1827.

S. 318. „Richelieu“ (Dramatische Werke, Bd. 7). — Julius Mosen (1803—1867), s. „Allgemeine deutsche Biographie“, 22, S. 359.

S. 320. „Der Sohn des Fürsten“ erschien Oldenburg 1858, „Herzog Bernhard“ Leipzig 1855. — „Das Morgenblatt“ ist das Stuttgarter „Morgenblatt für gebildete Stände“. — „Cola Rienzi“, erster Druck in den „Jahrbüchern für Dramaturgie“ von Willkomm & Fischer, Bd. 1, Leipzig 1837, dann Theater, Stuttgart 1842. — „Kaiser Otto III“ und „Die Bräute von Florenz“, Theater, Stuttgart 1842.

S. 322. Robert Prutz (1816—1872) „Allg. deutsche Biographie“, 26, S. 678. „Karl von Bourbon“ in „Dramatische Werke“, Bd. 1, Leipzig 1847.

50) „Ein Besuch bei L. Tieck“. (Illustriertes Familienbuch zur Unterhaltung und Belehrung häuslicher Kreise, hrsgg. v. österreichischen Lloyd, Wien, Bd. 3 [1853], S. 15—21).

S. 323. „Die Opfer des Schweigens“, in Berlin am 13. Januar 1838 gegeben, erschien in Franks „Taschenbuch dramatischer Originalien“, Bd. 3 (1839) und als „Ghismonda“, Schriften Bd. 14, vgl. Gutzkow „Vermischte Schriften“, Bd. 2. — Ueber das Düsseldorfer Theater bes. R. Fellner: „Geschichte einer deutschen Musterbühne“, 1888.

S. 325. Ueber Friedrich von Uechtritz (1810—1875) vgl. „Erinnerungen an F. v. Uechtritz“, mit einem Vorwort von Heinrich Sybel, 1884. — „Alexander und Darius“, Buchausgabe 1827, in Dresden am 24. Januar 1826 gegeben (vgl. den Brief Tiecks in den oben zitierten „Erinnerungen“, S. 147). Laube hat das Stück im Burgtheater 1853 ohne Erfolg aufzunehmen versucht.

S. 329. Ueber Johann Friedrich Ferdinand Fleck (1757—1801) als Wallenstein bes. „Dramaturgische Blätter“ 1, S. 80 ff.

S. 330. Ueber das Wiener Theater s. Tiecks „Bemerkungen, Einfälle und Grillen über das deutsche Theater" 1825 in den „Dramaturgischen Blättern" 2, S. 232ff.

S. 331. Zum Wiener Learschluß vgl. Laube „Burgtheater", S. 121. — Der Darsteller, den Tieck so abfällig beurteilt, ist wahrscheinlich Maximilian Korn. — Josef Lange (1751—1831) von 1770—1821 mit kleinen Unterbrechungen am Burgtheater. — Siegfried Gotthelf Koch (Eckard) (1754—1831), von 1798 an am Burgtheater.

S. 332. Friedrich Wilhelm Gotters „Medea", ein Melodrama, 1775 erhielt sich am Burgtheater bis 1837.

S. 333. Ueber Frau Bayer-Bürck und die Aufführung von „Des Meeres und der Liebe Wellen" vgl. meine Burgtheatergeschichte 2, 2, S. 163f. — Die „ritterstückmäßige" Bearbeitung des „Kätchen" ist von Holbein. Laubes Bearbeitung kam am 11. Dezember 1852 im Burgtheater (vgl. meine Burgtheatergeschichte 2, 2, S. 162 und Laube, „Burgtheater", S. 233). Die Verwandlung Theobalds in den Großvater empfiehlt Tieck in den „Dramaturgischen Blättern" 1, S. 115.

S. 335. Ueber das Gefecht im „Hamlet" „Dramaturg. Blätter" 2, S. 73 ff. — Zur Uebersetzung Shakespeares vgl. die umfangreiche neue Literatur, welche die letzten Bände des Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft verzeichnen.

51) **„Drei Lustspiel-Väter." „Deutsches Theater-Archiv", Jg. II (1859), Nr. 9. — „Blätter für Musik, Theater und Kunst", hersgg. von L. A. Zellner, Jg. V (1859), Nr. 18—20, 4.—11. März.**

S. 338. Friedrich Wilhelm Wilhelmi [v. Pannwitz] (1788—1852), seit 1822 im Burgtheater; vgl. Laube. „Burgtheater", S. 218.

S. 341. Jacob Lußberger (1813—1857) im Burgtheater 1846, dann von 1850 bis zu seinem Tode, besonders berühmt als Darsteller des „Königsleutnant" (im Burgtheater am 21. Februar 1850 zum ersten Male); s. K. Sontag in „Bühne und Welt", I, S. 1074 ff; Laube „Burgtheater" S. 172.

S. 343. „Eine kleine Erzählung ohne Namen", von C. A. Görner. (13. Januar 1856).

S. 344. Karl Wilhelm Lucas (1803—1857), von 1834 ab im Burgtheater. Laube, „Burgtheater" S. 139.

S. 345. „Der Fabrikant". Nach Em. Souvestre, von Ed. Devrient. (26. September 1840).

S. 346. „Der Pariser Taugenichts." Nach dem Französischen von K. Töpfer. (21. September 1837.)

52) **„Auguste Crelinger." („Wiener Abendpost" 1865, Nr. 106, 9. Mai.)**

Nicht unterzeichnet, aber durch Laubes Nachlaß authentifiziert.

S. 346. Auguste Düring, in erster Ehe mit Wilhelm Stich, in zweiter mit dem Bankier Crelinger vermählt (1795—1865). Vgl. Laube, „Moderne Charakteristiken" I, S. 322, und „Norddeutsches Theater" S. 28 ff.

S. 347. Franz Mattausch (1767—1833); Johann Friedrich Beschort (1767—1846); Georg Wilhelm Krüger (1791—1841); Ludwig Rebenstein (1795—1834).

S. 349. Das „Testament des Großen Kurfürsten", von Putlitz.

53) **„Carl Fichtner." „Dramaturgische Briefe über das Burgtheater" III; „Oesterreichische Revue" 1865 (Jg. III), Bd. 2, S. 179—185.**

S. 349. Carl Fichtner (1805—1873), im Burgtheater 1824—1865. Vgl. Laube, „Burgtheater" S. 446.

S. 351. Adolf Herzfeld (1800—1874), im Burgtheater 1829—1869.

S. 352. Maximilian Korn (1772—1854), im Burgtheater 1802—1850. Vgl. Laube, „Burgtheater" S. 124.

S. 353. „Bürgerlich und Romantisch", von Bauernfeld (7. September 1835).

S. 356. „Die Journalisten" (14. September 1852). — „Die öffentliche Meinung" („Les Effrontés"), von Augier (7. Mai 1862).

54) **„Heinrich Anschütz." „Dramaturgische Briefe über das Burgtheater" VI; „Oesterreichische Revue" 1866, Heft 2, S. 107—115.**

S. 358. Heinrich Anschütz (1785—1865), im Burgtheater seit 1821. Laube, „Burgtheater" S. 453 ff und Anschütz „Erinnerungen."

S. 360. Der „Graf von Savern" in Holbeins „Fridolin oder der Gang nach dem Eisenhammer". — Nicolaus Heurteur (1781—1844), wiederholt am Burgtheater, schließlich von 1821—1842.

S. 362. „Karl XII. auf der Heimkehr". Nach dem Englischen von K. Töpfer (6. September 1830), bis 1866 gegeben.

S. 364. Den Lear hatte Anschütz schon unter Schreyvogel, zum ersten Male am 28. März 1822, gespielt. Vgl. dessen „Tagebücher" 2, S. 377; Laube, „Burgtheater" S. 433.

S. 365. „Der Erbförster", von O. Ludwig (12. April 1850).

S. 368. „Heinrich IV." in Laubes Bearbeitung (16. Januar 1851). Ueber den Falstaff s. Laube, „Burgtheater" S. 203 f.

55) „Julie Rettich.“ Fragment, wohl 1866 geschrieben, im Nachlaß.

S. 370. Julie Rettich geb. Gley (1805—1866) im Burgtheater 1830—1833, 1835—1866. Ueber ihre Beziehungen zu Halm s. A. Schlossars Halm-Ausgabe und meinen Aufsatz in „Die Schaubühne“ 2, S. 361 ff.

S. 371. Johann Friedrich Gley († 1832) und Christine Gley geb. Gollmann († 1862).

S. 373. „Griseldis“ (30. Dezember 1835). Am ersten Abend spielte die Peche.

56) „Charlotte Birch-Pfeiffer.“ „Neue Freie Presse“ Nr. 1443 (6. September 1868).

S. 376. „Wer ist sie?“ (Werke Bd. 13, datiert 1868).

S. 377. „Das Pfefferrösel“ (Werke Bd. 1, datiert 1829). „Der Samtschuh“, nicht in den Werken.

S. 378. Die Marquise von Villette“ (Werke Bd. 2, 1844), Laubes Besprechung in den „Grenzboten“ in der Einleitung erwähnt.

S. 380. „Jane Eyre“ (Werke Bd. 13, 1853), „Die Grille“ (Werke Bd. 15, 1856).

S. 383. „Dorf und Stadt“ (Werke, Bd. 18., 1847). Briefe der Birch-Pfeiffer an Laube werde ich in nächster Zeit veröffentlichen.

57) „Joseph Wagner.“ „Neue Freie Presse“ Nr. 2092, 26. Juni 1870.

S. 384. H. Marr an A. Förster (9. Februar 1871): „Sein Nachruf an Joseph Wagner enthält so plumpe Herausforderungen, daß ich dazu nicht schweigen kann. Der Mann soll sich so frech stellen, wie er mit Recht oder Unrecht darf, es hindert ihn niemand, aber er müßte nicht so brutal jedes andere Verdienst negieren und stets der alleinige Schöpfer sein wollen. Material bietet er hinlänglich zu einer Zurechtweisung. Mit seinem Urteile liefert Herr Dr. Laube die Fortsetzung seiner eigenen Ueberhebung auf Kosten Anderer.“ — Die schönste Charakteristik J. Wagners gab J. Minor in „25 Jahre Hoftheater“.

S. 385. Die Verdienste Marrs um Wagner hat E. Ranzoni hervorgehoben in „Neue Freie Presse“ Nr. 2074.

S. 386. Bogumil Dawison (1818—1872) als Hamlet s. Laube, „Burgtheater“, S. 213.

58) „Ludwig Löwe.“ „Neue Freie Presse“ Nr. 2361, 23. März 1871.

S. 393. Löwe ist nach den landläufigen Angaben 1795 geboren. — Vgl. Laubes Charakteristik im „Burgtheater“, S. 341 f.

S. 396. Meidling, ein Vorort Wiens, einst berüchtigt durch sein Theater.

S. 397. „Die Kreuzfahrer“ von Kotzebue. — „Judith“, 1. Aufführung 1. Februar 1849.

S. 400. Carl Liebich, Direktor des Prager Theaters 1806—1816, s. O. Teuber „Geschichte des Prager Theaters“ 2, S. 353 ff.

S. 401. „Don Gutierre“ nach Calderon von West (Schreyvogel), 18. Januar 1818, wieder aufgenommen 1854. — „Ein treuer Diener seines Herrn“ von Grillparzer, 28. Februar 1828, wieder aufgenommen 1851 und 1866. — Ein Nekrolog, der Löwe als genialen Naturalisten kennzeichnet, erschien „Presse“ Nr. 69 unter dem Pseudonym Sylvester = August Förster, wie sich aus seinem Nachlasse ergibt.

59) **„Friedrich Halm.“ „Neue Freie Presse“ Nr. 2426, 28. Mai 1871.**

S. 401. Halm starb am 22. Mai. — Theobald Freiherr von Rizy (1807—1882). Vgl. Glossy im „Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft“ 10, S. 251 ff. — Nicolaus Dumba (1830—1900), eine durch seine Förderung aller künstlerischen und literarischen Bestrebungen Wiens denkwürdige Persönlichkeit.

S. 402. Der literarische Nachlaß wurde von Emil Kuh und Faust Pachler als 11. und 12. Band der Werke 1872 herausgegeben. — Joachim Graf Münch-Bellinghausen (geb. 1786).

S. 403. Michael Enk von der Burg (1788—1843); den Briefwechsel mit Halm hat Schachinger herausgegeben, Wien 1890.

S. 405. Die Bemerkung über die Darstellung der „Elektra“ zielt gegen die Rettich.

60) **„Die Devrients.“ „Neue Freie Presse“ Nr. 2881, 1. September 1872.**

S. 410. Zur Genealogie der Devrients vgl. besonders die Stammtafel in Therese Devrients „Jugenderinnerungen“. — Ueber Otto Devrient und das Dresdener Hoftheater hat Laube in der letzten Serie seiner „Erinnerungen“ gehandelt. („Neue Freie Presse“ Nr. 6758.)

S. 412. Eduard Genast (1797—1866).

S. 414. Friederike Bethmann-Unzelmann (1760—1815). „Allg. deutsche Biographie“ 2, S. 573.

61) **„Eduard Devrient.“ „Nord und Süd“, hrsgg. von Paul Lindau, Bd. 5 (Juni 1873), S. 297—305.**

S. 417. Vgl. „Norddeutsches Theater“ S. 34 und „Erinnerungen“, „Neue Freie Presse“ Nr. 6752. — Zur Devrient-Literatur vgl. Legbands Vorrede zur Neuausgabe der „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“. Berlin 1905.

S. 420. „Briefe und Erinnerungen an Felix Mendelssohn“ hat Devrient selbst herausgegeben. (Leipzig 1872 in 2. Auflage.)

S. 421. Friedrich Wilhelm Lemm (1782—1837), in Berlin von 1803 ab. — „Verirrungen" in Wien von 1841—1870 33 mal gegeben. — Devrients Dramen in den drei ersten Bänden seiner Schriften (Leipzig 1846).

S. 422. Die Buchausgabe von „Gottsched und Gellert" ist Ed. Devrient gewidmet. — Johann Gottlieb Christian Weiß (1790—1853), 1816—1825 in Hamburg, dann in Berlin. — Friedrich Ludwig Schmidt (1772—1841), von 1815 ab Direktor des Hamburger Theaters. — Karl Stawinsky (1794 bis 1866), in Berlin seit 1816.

S. 423. Louis Schneider (1805—1878); s. „Allg. deutsche Biographie" 32, S. 134 ff.

S. 424. Seydelmann war 1839—1843 in Berlin. — Moriz Rott (1797—1867), in Berlin 1832—1855. — Frau Crelinger; vgl. S. 346. Ihre Töchter sind Clara und Bertha Stich. — Emil Devrient (1805—1872), 1831—1868 in Dresden. Vom Jahre 1844 ab weilten die Brüder nebeneinander, bis Eduard 1852 nach Karlsruhe kam, wo er bis 1870 blieb. Vgl. Eugen Kilian: „Beiträge zur Geschichte des Karlsruher Hoftheaters unter Ed. Devrient" 1893 und H. H. Houben: Emil Devrient, 1903.

S. 426. Eduard und Otto Devrient: „Deutscher Bühnen- und Familien-Shakespeare." Leipzig 1873—1876. Erschienen sind 6 Bände.

62) **„Roderich Benedix." „Neue Freie Presse", Nr. 3302, 1. Nov. 1873.**

S. 427. Roderich Benedix (1811—1873); s. „Allg. Deutsche Biographie" 2, S. 325.

S. 428. „Auf der Wiener Weltausstellung." (Gesammelte dramatische Werke Bd. 27.)

S. 430. „Doktor Wespe." (Werke, Bd. 2.)

S. 431. „Die Shakespearomanie." Stuttgart 1873.

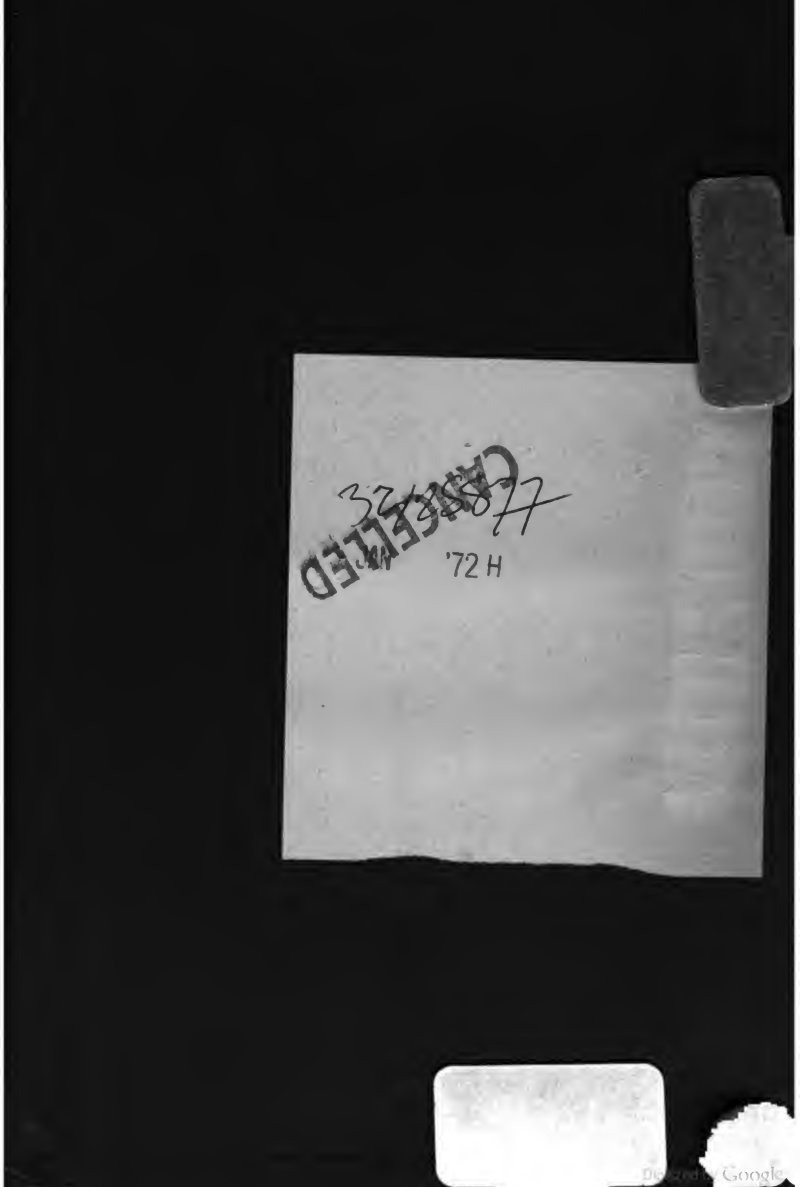
S. 431. „Ein Lustspiel." (Werke, Bd. 9.)

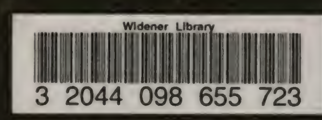
Register

I
Namen-Register

II

Titel- und Sach-Register




Widener Library
3 2044 098 655 723